

الفيلسوف وفن الموسيقى

تأليف

جوليوس بورتنوى

ترجمة الدكتور

فؤاد زكريا

الطبعة الأولى

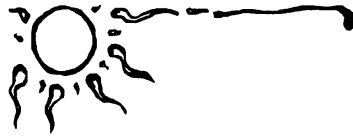
م ٢٠٠٤

الناشر

دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

تليفاكس: ٥٢٧٤٤٣٨ - الإسكندرية

الفيلسوف وفن الموسيقى



الناشر: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
العنوان: بلوك ٣ ش ملك حفنى قبلى السكة الحديد - مساكن
درباله - فيكتوريا - الإسكندرية.
تليفاكس: ٥٢٧٤٤٣٨ / ٠٠٢٠٣ (خط) - موبايل / ٠١٠١٢٩٣٢٣٣
الرقم البريدى: ٢١٤١١ - الإسكندرية - جمهورية مصر العربية.

E- mail

dwdpress@yahoo.com
dwdpress@biznas.com

Website

[http:// www.dwdpress.com](http://www.dwdpress.com)

عنوان الكتاب: الفيلسوف وفن الموسيقى
المؤلف: د. فؤاد زكريا
رقم الإيداع: ١٦٧٤١ / ٢٠٠٣
الترقيم الدولى: 5 - 405 - 327 - 977



تصدير المترجم :

فى هذا الكتاب محاولة لدراسة ميدان لم يطرق من قبل على نطاق واسع، وهو العلاقة بين آراء الفلاسفة وتطور الموسيقى على مر العصور ذلك لأن من المؤلف أن نجد دراسات تكتب عن فلسفة الموسيقى ، أو عن آراء فلاسفة معينين أو مدارس فلسفية خاصة فى الموسيقى ، أما تأثير الفلسفة ذاتها فى مجرى الموسيقى فهو موضوع لم يكتب فيه الكثير من قبل . ولعل السبب الأكبر فى ندرة ما كتب عن هذا الموضوع هو الاعتقاد الذى يسود معظم الأذهان، بأن تطور الموسيقى سار مستقلاً عن أفكار الفلاسفة ولم يتأثر بها على الإطلاق ، وإن كانت هناك نقاط التقاء معينة بين المجالين تتمثل فى تلك الكتابات التى كان الفلاسفة يسجلون فيها أفكارهم عن الموسيقى من آن لآخر ، أو فى تلك التأملات شبه الفلسفية التى قد يعبر بها الموسيقار عن تجاربه فى الحياة والفن . ومع ذلك فمن المؤكد أن القارئ يخرج بعد قراءة هذا الكتاب بانطباع مخالف تماماً ، هو أن تأثير الفلسفة فى الموسيقى كان أقوى مما نتصوره للوهلة الأولى ، وأن هناك مصيراً مشتركاً يجمع بين هذين المجالين للنشاط الروحى فى الإنسان ، وأن اللقاء بين الفيلسوف والموسيقى قد استمر طوال التاريخ ، وما زال قائماً إلى اليوم.

والقضية التى يدافع عنها المؤلف هى أن آراء الفلاسفة فى الموسيقى لم تكن إلا تعقيبات متنوعة على أفكار رئيسية قال بها فيلسوف يونانى كبير هو أفلاطون فى محاوراته ، ولا سيما "الجمهورية" و "القوانين" ، منذ أكثر من ألفى عام . وأهم هذه الآراء أربعة :

(أ) التأثير الأخلاقى للموسيقى ، من حيث أن لها القدرة على دعم العنصر الفاضل فى الشخصية أو زيادة ميلها إلى الرذائل ، تبعاً لنوع الألحان والإيقاعات والمقامات المستخدمة فيها.

(ب) التأثير النفسى للموسيقى ، من حيث قدرتها على رفع معنويات الإنسان أو الهبوط بها ، وشفاء أمراض معينة أو بعث الاضطراب والاختلال فى النفس.

(ج) ضرورة قيام علاقة سليمة بين الأنغام والكلمات ، والربط بين الموسيقى والشعر
برباط وثيق ، وإثبات الموسيقى المصاحبة للغناء على الموسيقى الخالصة في
معظم الأحيان.

(د) الشك في قيمة التجديدات الموسيقية ، والنظر إليها بعين الحذر ، على أساس
أن التجديد في هذا المجال قد يؤدي إلى اضطراب في النفوس ، وبالتالي
إلى اختلال في نظم الدولة.

هذه البادئ الأربعة ، على الرغم مما تضمنه من مواقف سلبية من
الموسيقى ، تنطوي ضمناً على اعتقاد راسخ بقوة تأثير هذا الفن في الإنسان ، وبأن
الموسيقى قوة هائلة يستطيع الإنسان أن يستغلها في الخير والشر على السواء ، ويمتد
نفعها أو ضررها حتى يشمل المجتمع بأسره . وما يسوده من نظم اجتماعية وسياسية .
لذلك كان الفلاسفة والمفكرون منذ عهد أفلاطون ينظرون بعين الحذر إلى هذه
القوة السحرية الجبارة ، ويحاولون وضع الضمانات التي تكفل استخدامها لأغراض
تلائم القيم التي يدعون إليها.

ويرى المؤلف أن هذه المبادئ هي التي تحكمت في موقف الفلاسفة من
الموسيقى طوال عصور الحضارة الغربية : فهي قد انتقلت ، بعد العصر اليوناني ، إلى
المسيحية في العصور الوسطى ، وكانت هي المحور الذي دار حوله تفكير آباء
الكنيسة الكاثوليكية في الموسيقى ، وكذلك آراء المصلحين البروتستانت في عصر
النهضة . واستمر الفلاسفة يدعون إلى هذه الآراء في عصر "الباروك" والعصرين
الكلاسيكي والرومانسي ، وما زال تأثيرها واضحاً في النقد الجمالي للموسيقى حتى
اليوم. وبعبارة أخرى فقد امتد تأثير أفلاطون في هذا المجال بدوره حتى عصرنا
الحاضر.

على أن آراء أفلاطون في الموسيقى لم تكن وليدة موقف جمالي أصيل
بقدر ما كانت نتاجاً لذهن نظري يحدد مجموعة من الغايات الاجتماعية والسياسية
والأخلاقية لمدينة فاضلة ، ويعمل على تسخير كل شيء في سبيل تحقيق هذه
الغايات فذلك الفيلسوف الذي كان في كتاباته أقرب الجميع إلى الفنان الأصيل ،

قد وقف من الفن الصحيح موقفاً مترمناً لم يكن يتورع فيه عن القضاء على حرية الفنان من أجل ضمان قيام ما يعتقد أنه الدولة المثلى . وإذا كان أفلاطون يَرا أنه هذه هو الذى تحكم فى تفكير الفلاسفة فى الموسيقى حتى اليوم ، فلا عجب إذن أن تكون أفكار الفلاسفة عاملاً معوقاً لتطور الفن الموسيقى ، وأن يكون الطابع الغالب على هذه الأفكار هو الطابع المحافظ الذى يدافع عن القيم الماضية أو الحاضرة ، ولا يثق فى أى تطور يشر به المستقبل.

ولكن هل يرجع موقف الفلاسفة هذا إلى مجرد قصور عقلى ، وافتقار إلى ممارسة التجربة الجمالية الصحيحة فى مجال الموسيقى فحسب ؟ الحق أن هذا التعليل ، وإن كان يصح فى حالات معينة ، فليس فى رأينا بالتعليل الشامل لكل جوانب هذه الظاهرة . وإنما التعليل الذى نراه صحيحاً هو أن الفيلسوف النظرى كان يدافع عن الأوضاع القائمة وبربرها ، ويعجز عن كشف الأوضاع المقبلة أو استباق الأوضاع الجديدة ، فكل ما يستطيع الفيلسوف النظرى عمله ، فى هذا المجال أو غيره ، هو أن "يفلسف" ما هو موجود بالفعل ، ويستخرج الأساس النظرى له ، أما التطور الفعلى فلا يمكن أن يتم على يد الفيلسوف.

وهذا يصدق على مجال الموسيقى مثلما يصدق على مجالات أخرى كثيرة وفى حالة العلم يستطيع الفيلسوف أن يتقن الكشف الموجودة والأساليب المعمول بها ، ولكنه لا يستطيع أن يوجه إلى كشف جديد أو منهج لم يعرف من قبل . وفى مجال التفكير الاجتماعى قد يتمكن الفيلسوف من وضع أساس فكرى للتطور الماضى أو الحاضر ، ولكن المستقبل يثبت دائماً أنه أرحب وأوسع من الصيغة التى يضعها له الفيلسوف ، والتغير الثورى الذى يتم فيه لا يحدث على يد الفيلسوف النظرى وإنما على يد الثائر العملى . وفى مجال الفن عامة ، والموسيقى خاصة ، لا يزيد الفيلسوف عن أن يكون مرآة تعكس الأوضاع القائمة بالفعل ، وقد يركزها بطريقة منظمة لا يستطيع الذهن العادى أن يصل إليها من الوهلة الأولى ، ولكنه لا يستطيع أن يخلق أوضاعاً جديدة أو يتكهن ، بقوة الفكر النظرى وحده ، باتجاه المستقبل ، بل إن الذى يقدر على ذلك هو الفنان المبدع وحده.

ولنضرب لذلك مثلاً بسيطاً . ففي هذا الكتاب نجد الفلاسفة ، حتى أوائل القرن التاسع عشر ، يؤكدون ضرورة الربط بين الموسيقى والشعر ، ويجعلون للموسيقى الخالصة ، أى موسيقى الآلات وحدها ، مكانة ثانوية بالقياس إلى الموسيقى المصاحبة للغناء ، ثم يظهر شوبنير ونيثشه ، فى القرن التاسع عشر ليدافعا عن الموسيقى الخالصة ويؤكدوا قدرتها التعبيرية الكاملة ، ومن بعدهما قل أن نجد من الفلاسفة من يجعل للموسيقى الخالصة مكانة ثانوية ، فهل يعد تغير موقف الفلاسفة على هذا النحو مجرد تحول ذاتى للفكر ، تمكن فيه من تصحيح خطأ سابق ظل يقع فيه لمدة ألفى عام واستدركه فى القرنين الأخيرين ؟ الواقع أن تصوير المسألة على هذا النحو ينطوى على قدر غير قليل من السذاجة . والأصح أن نلنل هذا التحول بأنه راجع إلى حدوث تطورات فى الفن الموسيقى نفسه ، فى القرن التاسع عشر بوجه خاص ، أتاحت لهذا الفن أن يعلن استقلاله الذاتى ويثبت قدرته على الوقوف على قدميه دون الاستعانة بأى فن آخر . وعندما وصلت الموسيقى إلى سن الرشد هذا ، ظهر من المفكرين من "يفلسفون" هذا الموقف الجديد ويدافعون عن استقلال موسيقى الآلات أما قبل ذلك ، فلم يكن فى وسع الفلسفة النظرية - بحكم طبيعتها وفى حدودها الخاصة وحدها - أن تمجد موسيقى الآلات أو تعلق من قيمة اللحن بلا كلمات ، ما دام الموسيقار لم يكن قد طور بعد أدواته التعبيرية إلى الحد الذى يتيح للفيلسوف أن يعبر نظرياً عن هذا التجديد . وأبلغ شاهد على ما نقول ، آراء الفيلسوف "كانت" فى الموسيقى كما عرضت فى الفصل السادس من هذا الكتاب . ففي الوقت الذى أعرب فيه "كانت" عن هذه الآراء ، كان هناك عالم موسيقى جديد يوشك على الظهور ، وكان باخ وهيندل وهابيدن وموتسارت قد أحدثوا انقلاباً هائلاً فى مكانة هذا الفن وقدرته التعبيرية . ومع ذلك ظل "كانت" الذى يعد من أضخم العقول فى ميدان الفلسفة النظرية - يدافع عن أولوية الشعر ، ويهاجم الموسيقى الخالصة ، ويضع الفن الموسيقى فى أدنى درجات سلم الفنون . وهكذا عجز "كانت" عن إدراك اتجاه المستقبل . الذى كانت بوادره قد ظهرت فى عصره بكل وضوح ، وظل فى ميدان

الموسيقى - كما كان في ميدان العلم - مجرد ذهن يفلس ما هو حاضر ، ويعجز عن إدراك بذور المستقبل . فليس لنا إذن أن ندهش حين نجد الفيلسوف يدافع عن القيم الراهنة الأوضاع القائمة ، إذ أن كل بضاعته عقل نظري يفلس هذه القيم ، وكل عتاده ذهن خالص يقنن هذه الأوضاع ، أما التطور الفعلي فيتم على أرض العلم أو الفن ، لا على أرض الفلسفة.

* * *

وأستطيع أن أقول إن أهم النتائج التي انتهى إليها المؤلف من بحثه الطريف لتأثير الفلسفة في تطور الموسيقى نتيجتان : الأولى أن الفيلسوف ، ومعه الكاهن ، "كانا في معظم الأحيان حائلا يقف في وجه تطور التيارات الفنية على مر القرون ، وأثبت الزمان أنهما نبيان زائفان ، على حين أن الفنان الذي نددا به ، "بحكمتهما" لم تقتصر مقدرته على التبصر بحقيقة عصره ، بل لقد استطاع أن يستبق حاجات المستقبل ويتكهن بها . ولا حاجة بنا الوقوف طويلا عند هذه النتيجة ، لأن ما أوردناه في هذا الجزء السابق من التصدير يعد تعليقا كافيا عليها.

وأما النتيجة الهامة الثانية ، فهي مترتبة على النتيجة السابقة : فإذا كان استقراء تاريخ الموسيقى يثبت أن الفيلسوف لم يكن على حق في تنديده بالتجديدات والتطورات الموسيقية ، وإذا كان هذا التجديد قد فرض نفسه على الرغم من معارضة المفكر الفلسفي أو رجل الدين ، فمن الواجب أن نتوقع أن يفرض التجديد في الموسيقى المعاصرة نفسه على النحوذاته ، رغم المعارضة التي يلقاها من كثير من الفلاسفة والمفكرين والنقاد الفنيين . وهكذا يدافع مؤلف الكتاب بحرارة عن القيم الجديدة في الموسيقى المعاصرة ، وعن الاتجاهات التجريدية الشكلية التي يعتقد أنها تمثل حركة التطور في الفن الموسيقي في المستقبل . ويتخذ دفاعه هذا شكل تنديد غير مباشر بالطريقة السوفييتية في تقدير الموسيقى : إذ يرى فيها أصداء واضحة للفلسفة الأفلاطونية التي كانت تسخر اتجاهات الفن لها لخدمة أغراض الدولة . وإذا كان من الجائز أن هذا النقد ، حين يصدر عن كاتب

ينتمى إلى العالم الغربي ، لا يكون خالصاً من بعض الشوائب أو الدوافع السياسية ، فليس في وسع المرء أن ينكر أنه من الوجهة الموضوعية الخالصة صحيح ، ولا سيما بالنسبة إلى الفترة الاستالينية التي سبقت تأليف الكتاب.

ومع ذلك فإنني لا أجد نفسي مقتنعاً كل الاقناع بالوجه الإيجابي لهذه الحجة ، وهو الدفاع عن الموسيقى الشكلية المعاصرة بحجة أنها إذا لم تكن مقبولة في الوقت الحالي فستصبح مقبولة في المستقبل . فأصحاب هذه الحجة يشبهون نقاد الاتجاهات المعاصرة المفرطة في غرايتها بالنقاد الرجعيين الذين عابوا على موسيقى عصر الباروك ، في وقتها ، أنها صاخبة أكثر مما ينبغي على حين أننا نجدها الآن مثالا للهدوء والصفاء . والواقع أن كتب الموسيقى تحفل بأمثلة لهذه الحجة ، فنراها تفيض في تعداد أمثلة هجوم النقاد على أعمال بيتهوفن الأولى ، مثلاً ، ووصفهم إياها بالإغراب والتعقيد المتعمد ، وتأكيدهم استحالة فهمها ، وتستدل من ذلك على أن كل تجديد أصيل يقابل في بداية الأمر بالاستنكار ثم تعتاده الأذن بالتدريج . ولكن قياس التجديد الموسيقي المعاصر بهذه الحالات السابقة في التاريخ الماضي للموسيقى هو في رأيي قياس مع الفارق الكبير.

ذلك لأنه قد مضى الآن أكثر من سبعين عاماً على بداية ظهور هذه التجديدات ، وهي فترة كانت تكفي وزيادة لتثبيت قيمتها في النفوس لو كانت لها قيمة كبرى بحق . ومع ذلك فإن الكثيرين ما زالوا يجدونها منفرة حتى اليوم ، بل إن من بين أولئك الذين لا يعترفون بها موسيقيين كباراً مثل برونو فالتر و يابلو كازالس . وفي كل يوم يغرق الموسيقيون في العالم الغربي في تجاربهم الصوتية التي يتصورون أن الأذهان سوف تستسيغها في المستقبل ، كما استساغت من قبل موسيقى بيتهوفن بعد عداوة شديدة في البداية . ولكن ، كم ، من الوقت احتاج إليه العالم ليعترف بعظمة بيتهوفن وليهضم تجديدهاته ويدمجها في تراثه الفني ؟ إن ذلك لم يستغرق أكثر من سنوات قليلة . ففي خلال حياة بيتهوفن ذاتها ، اعترف الجميع بعظمته . واستوعبت تجديدهاته الجريئة ، ولم يعد بين النقاد أو بين جمهوره المستمعين ، خلاف حول أصالة هذا الفنان . أما في عصرنا الحالي فما زال الخلاف

على أشده حول التجديدات المعاصرة بعد أكثر من سبعين عاماً ، وما زال الجزء الأكبر من هذه التجديدات المفرطة في شكلاتها لا يحرك أحاسيس حقيقية أو يقابل بإعجاب صادق من معظم الناس ، وإن كان الكثيرون يخشون الاعتراف بهذه الحقيقة حتى لا يتهموا بالجهل أو الرجعية . وهذا القول لا ينسحب بطبيعة الحال على كل الموسيقى المعاصرة ، وإنما على اتجاهاتها الشديدة التطرف فحسب.

ومما يزيد من صعوبة تشبيه هذا الموقف المعاصر بالمواقف الماضية ، أن قدرة الناس على استيعاب الجديد أيام بيتهوفن مثلاً كانت أقل بكثير من قدرتهم الحالية على ذلك . إذ أن عدم وجود وسائل لتسجيل الموسيقى في القرن التاسع عشر كان يعنى أن الآذان لم تكن تعتاد الأساليب الجديدة إلا من خلال الحفلات القليلة التي تستمع فيها إلى هذه الموسيقى مباشرة ، ولم يكن للموسيقى خارج هذه الحفلات أى كيان (إلا في أوساط الموسيقيين المحترفين القادرين على عزفها على آلة كالبيانو مثلاً) . أما في وقتنا الحالي فإن فرص الاستماع وتدريب الأذن على الاتجاهات الجديدة أصبحت فرصاً لا حدود لها ، بفضل التسجيلات والإذاعات . وبعبارة أخرى فإن التجديد الذي كان استيعابه يقتضى أجيالاً كاملة في الماضي لم يعد يحتاج اليوم إلا إلى سنوات قليلة.

ومع كل هذه الفوارق التي تخدم قضية التجديد وتجعل استيعاب الأذهان له أيسر بكثير ، فما زال معظم الناس ، ومنهم الخبراء المدربون ، عاجزين عن استيعاب الكثير من الاتجاهات المغرقة في الشكلية في الموسيقى المعاصرة ، وما زال موسيقار مثل "فيبرن Webern" عاجزاً عن أن ينتزع من الإعجاب ما كان يلقاه الموسيقار المجدد في القرن التاسع عشر بعد سنوات قليلة من ظهور إنتاجه.

والخلاصة أن الحجة التي تركز ، في تبريرها للاتجاهات المتطرفة في الموسيقى المعاصرة ، على السوابق التاريخية ، قد أصبحت حجة بالية من فرط ما استهلكها المفكرون الجماليون ، واستنفدت أغراضها وبدأ بطلانها يتكشف في ضوء التطورات التكنولوجية المعاصرة.

* * *

بقيت كلمة أخيرة عن طريقة تأليف هذا الكتاب . فالمؤلف . هو أستاذ مساعد للفلسفة في كلية بروكلين بنيويورك ، هو في الوقت ذاته موسيقى مكتمل التكوين . هناك احتمال كبير في أن يكون الكتاب كله ، أو أجزاء منه ، قد صيغ أصلا على هيئة محاضرات ، بدليل ما نجده في بعض الفصول من تلخيص للفصول السابقة على طريقة الدروس الملقاة في المحاضرات . ومن جهة أخرى فإن المؤلف ، نظراً إلى كونه يرجع إلى أصل غير أمريكي ، كان في بعض الأحيان يرتكب هفوات لغوية شكلية استبحت لنفسه أن أصلحها وأقوم بالترجمة على أساس التصحيح ، دون خروج أساسي عن الأصل أو تحريف له ، وأنا أعد نفسي مسئولاً عن هذه التعديلات القليلة مسنولة كاملة.

فؤاد زكريا

مقدمة المؤلف:

كان لكتابات الفلاسفة تأثير كبير في التطور التاريخي للموسيقى في الحضارة الغربية . وسوف يتضح لنا في الصفحات القادمة من هذا الكتاب أن الفلاسفة ، وإن كانوا في عمومهم كتابا نظريين ليس لديهم من الخبرة الفنية ما يتيح لهم تقويم التركيب الفعلي للموسيقى ، كانت لديهم مع ذلك آراء كثيرة في الموسيقى وفي تأثير الفن الموسيقي في سلوك الإنسان . والواقع أن الحياة الاجتماعية والثقافية والدينية للإنسان الغربي ، تشهد بوضوح بمدى تأثير نظريات الفلاسفة في مجرى الموسيقى في الحضارة الغربية.

ولقد كان الفيلسوف القديم يرى في الموسيقى أكثر من مجرد تعبير عن المشاعر . فلم يكن يقتنع بالنظر إليها على أنها وسيلة من وسائل الاتصال الفني ينقل بها الموسيقار الشاعر في العالم القديم أفكاره وأحواله الانفعالية إلى الآخرين . وإنما حاول الفيلسوف اليوناني أن يعرف إن كان أصل الموسيقى يرجع إلى "مصدر علوي" معين يعلو على أفهام البشر . وكان يؤمن بأنه توصل إلى معان أخلاقية في الألحان ، وإلى دلالات أخلاقية في الإيقاعات . وعندما لاحظ تأثير الموسيقى في سلوك الإنسان ، وصل إلى أن الموسيقى قد تهذب الطبع ، وقد تزيده انحطاطاً . ولما لم يكن لديه من العناد الذهني ما يتيح له فهم الموسيقى الفعلية ذاتها ، فقد نسب إلى أصل الموسيقى وقواها خصائص صوفية . ونظراً إلى إنعدام ثقته في الانفعالات ، وإلى تمجيده للعقل ، فقد كان يخشى من تلك الآثار التي يمكن أن تجلبها الإيقاعات المتوثبة والأنغام المفرطة في حسنها على الجسم والذهن . وقد استنتج أن الإيقاع واللحن إنما هما محاكاة لحركات الأجرام السماوية التي تصدر عنها خلال حركتها في السماوات موسيقى إلهية لا تدركها آذان البشر . وعلى أساس هذا الافتراض ، انتهى إلى أن فن الموسيقى مقلد لقوانين الطبيعة ، ولما كان النظام الأخلاقي سارياً على الكون ، فإن للموسيقى قيمة أخلاقية.

ولقد عمل المسيحيون في كتاباتهم على تجميل وتزويق تلك الصورة الخيالية الجامحة ، وتلك المضمونات الأخلاقية التي نسبها الفلاسفة القدماء إلى

الموسيقى . واستعاض آباء الكنيسة ، ومن بعدهم قادة حركة الإصلاح الدينى ، عن تلك النظرية الشيقة القائلة إن انسجام الأفلاك هو الأصل الإلهى للموسيقى ، بالاعتقاد القائل إن الموسيقى قد وهبت للإنسان بفضل موجود خير ، من أجل إعلاء كلمة الله . أما فى أيامنا هذه فقد عدلت أقوال الفلاسفة القدماء ، وطبقت تطبيقاً عملياً أوسع نطاقاً ، وأجريت تحليلات أيديولوجية للنظرية الأخلاقية اليونانية ، كما تحول استخدام الأتنيين للموسيقى وسيلة للتعليم إلى نوع من الإرشاد السياسى .

عل أن هذا الكتاب لا يزعم لنفسه أنه تاريخ للموسيقى ، أو أنه عرض عام للفلسفة وهو قبل هذا كله لا يدعى على الإطلاق أنه دراسة فنية لعلم الموسيقى . وإنما الغرض من هذا الكتاب هو تقديم عرض تاريخى لأصول التفكير الجمالى فى الموسيقى وتطوره فى الحضارة الغربية . ومن رأى المؤلف أن جذور التفكير الجمالى فى الموسيقى الغربية ترجع إلى أفلاطون ، وأن كتابات هذا الفيلسوف اليونانى ما زال لها تأثيرها الواضح فى الموسيقى حتى يومنا هذا .

وربما قيل رداً على ذلك ، إنه لا جدوى من إيضاح أوجه الشبه بين المفاهيم الموسيقية لدى القدماء والمحدثين لسبب بسيط هو أن موسيقى القدماء لها صدق انفعالى يختلف عن الموسيقى الشديدة التعقيد عند المحدثين . ولكن الواقع أنه ليس أبعد عن الصواب من الاعتقاد بأن الموسيقى البسيطة التى كان الشاعر اليونانى يجمع بها شعره بالغناء ، لم يكن لها فى نفوس سامعيه نفس التأثير الانفعالى الذى تحدثه فىنا موسيقانا الحديثة الشديدة التعقيد .

إن المبادئ الجمالية التى نقدر على أساسها موسيقانا مبنية على كتابات الفلاسفة اليونانيين . ومهما قيل عن هؤلاء الفلاسفة القدماء من أنهم أعاقوا تطور الموسيقى بتأملاتهم الجامحة ، فإنهم مع ذلك قدموا إلينا معايير للقيم نستطيع بها أن نصوغ حكماً عن الموسيقى ، والأهم من ذلك أن الفيلسوف اليونانى كان مهتماً بمشكلات تتعلق بموسيقى عصره ، تماثل تماماً تلك المشكلات التى نهتم بها فى حضارتنا الحالية . وهكذا فإن تشابه المفاهيم الموسيقية فى التفكير الجمالى القديم

والوسيط والحديث إنما يرجع إلى أنها كلها تنويعات للحن الأصلي الذي اتخذه أفلاطون شرطاً ضرورياً لإيجاد مجتمع مثالي ولخلق الإنسان المثالي.

ولقد ظل الفيلسوف حتى القرن الثامن عشر يقوم الموسيقى من خلال المعانى الميتافيزيقية والأخلاقية والرياضية وكان فى كل مناسبة يكتب القدرة الخلاقة للموسيقى بدفاعه عن القيم التقليدية وحرصه على إبقاء الأمور على ما هى عليه . وكان الفيلسوف يسارع إلى التشكيك فى أى تغير يطرأ على الموسيقى ، ويأخذ على عاتقه تقويم الموسيقى الجديدة التى قد تهدد استقرار الطقوس السائدة أو الوضع السياسى القائم . أما الأصوات الفلسفية القليلة التى ارتفعت بالاحتجاج على مثل هذه الآراء الجمالية السائدة عن الموسيقى ، فكانت تؤكد أن الموسيقى لا تعنى شيئاً عدا ذاتها ، وأنها ليست موضوعاً للميتافيزيقا ، ولا مسألة أخلاقية ، ولا وسيلة لتنظيم التعليم ، ولا أداة سياسية.

ولقد وقف الموسيقى صامداً فى وجه السلطة على مر عصور التاريخ ، وإن اضطرب فى الماضى - وما زال مضطرباً فى الحاضر - إلى الرجوع عن موقفه الجمالى إلى حد ما ، حتى يضمن سلامته إزاء الأوامر الغاشمة لسلطة دينية ، أو نزوات سيد يرعاه ، أو قرارات لجنة سياسية . وهكذا كان الموسيقار عبداً للأخلاق والدين ، وصنعة لسيد غنى ، وأداة لنشر أيديولوجية سياسية ، ولكنه خلال هذا كله لم يكن فى أى وقت أداة طيعة تماماً فى يد أى واحد من هؤلاء ، وإنما كانت طبيعته ذاتها تجعله منصرفاً تماماً إلى إشباع حاجته الشديدة إلى التعبير عن ذاته ، ومستغنياً كل الاستغراق فى الرغبة فى إطلاق مشاعره من عقائها . ولقد ظل هذا الصراع بين الفكر والشعور ، بين العقل والحكم الجمالى ، بين الفيلسوف والموسيقار ، صراعاً دائماً طوال التاريخ.

وإنه لمن الممكن وضع نظام من القيم لفلسفة جمالية للموسيقى لا تكون مركزة على تعاليم القدماء ، وإنما على قيم إنسانية النزعة . مثل هذا النظام أو النسق من القيم الموسيقية يمكن تحقيقه باستبعاد الأساطير البالية التى طغت على الخلق والتذوق الموسيقى ، وبالاسترشاد بالمبدأ القائل إن الموسيقى هى فى أساسها

تعبير عن المشاعر في شكل فني قوام أسلوبه هو الإيقاع والنغم . فالموسيقى تتبع من المشاعر ، وتأثيرها إنما ينصب على المشاعر . وهي ناشئة من العاطفة لكي تحرك العواطف . وجذور الموسيقى متغلغة في تربة الواقع الفعلي . فهي نتاج للتجربة البشرية حتى حين تغلو على التجربة ، إذ تبلور المشاعر في أنغام حسية وإيقاعات متحركة تنقلنا إلى قمم شفاف من النشوة الوجدانية . وللموسيقى القدرة على تخليصنا من القلق والهموم . وهي وسيلة للاتصال تفوق في فعاليتها وقدرتها على الإثارة الانفعالية كل صور التعبير الأخرى التي استحدثها الإنسان لكي ينقل بها مشاعره وأفكاره إلى الآخرين . والموسيقى تجسد آمالنا وأحلامنا ، وحزننا وبأسنا . وليس في وسعنا أن نستخلص من الموسيقى إلا ما أضفيناه عليها بالحساسية والفهم . ومهما كان الفلاسفة قد كتبوا عن الموسيقى ، فقد كان ما قالوه عنها أقل مما قالوه عن أي فن من الفنون الأخرى ، لسبب بسيط هو أن الانفعال الذي تثيره الموسيقى فينا لا يخضع للمنطق بنفس السهولة التي تخضع بها له الفنون المرتكزة على مدركات عقلية ، كالشعر أو الدراما .

على أن الفيلسوف قد جعل للموسيقى درجة منخفضة في سلم الفنون لهذا السبب ذاته ، وأعنى به أن الموسيقى تتعلق قبل كل شيء بالمشاعر ، لا بالعقل ، وبالانفعال ، لا بالفهم ، وبالخيال ، لا بالتصورات الذهنية . ولقد دأب الفلاسفة طوال العصور . باستثناء القليل منهم ، على الاعتقاد بأن الموسيقى بلا كلمات أقل قيمة من الموسيقى بالكلمات . فموسيقى الآلات الخالصة غامضة تفتقر إلى التحدد . وهي تجسد للانفعال في نغم وإيقاع يثير فينا مشاعر أحس بها الموسيقى إلى حد ما عندما ألف موسيقاه . غير أن الفيلسوف لا يوقن بأن المشاعر يمكن أن تكون أهلاً للثقفة ، وإنما يؤكد أن الكلمات التي تضاف إلى الموسيقى تضيء على المشاعر طابعاً يمكن إدراكه ذهنياً ، وتجعل اللامتحدد محدداً واضح المعالم ، وتنقل فن الموسيقى من المستوى الأدنى للانفعال إلى المستوى الرفيع للعقل .

الفصل الأول

اليونانيون

القسم الاول السابقون على سقراط :

ليس لدينا من المعلومات الفعلية عن الموسيقى سوى القليل في تلك الفترة من التاريخ القديم . التي تناظر العصر المعروف بالعصر السابق على سقراط في الفلسفة . وكل ما نعرفه معلومات متفرقة يمكن استنتاجها من كتابات الفلاسفة والتعراء . مادامت الموسيقى ذاتها قد اندثرت . تبدأ دراسة الفلسفة السابقة على سقراط بالفيلسوف طاليس في القرن السابع ق . م . وفي القرن التالي أسس فيثاغورس مدرسة فلسفية منظمة . وكان اهتمام هذه الفلسفة بالقيمة الأخلاقية للموسيقى وبالتركيب التجريبي للأصناف الموسيقية لا يقل عن اهتمامها بإثبات أن العدد هو الحقيقة بالمعنى الصحيح أما الشعراء ، الذين يرجعون إلى عهد أقدم هو عهد هوميروس في القرن التاسع ق . م . ، فقد خلفوا لنا شذرات هزيلة ولكنها قيمة عن موسيقى القدماء ، وهي تتميز بأنها أقرب إلى الخيال الشعري منها إلى الحقيقة ولا مفر لكتاب في الفلسفة الجمالية للموسيقى من أن يبدأ بعرض هذه الشذرات الباقية كما تستخلص من الكتابات القديمة ، وتبويبها في ترتيبها التاريخي الصحيح .

إن أقدم معرفة لدينا بالموسيقى في الحضارة الغربية ترجع إلى كتابات الفلاسفة اليونانيين . والواقع أن ما قالوه عن الموسيقى لم يكن يتسم بالأصالة التامة إذ أن الكهنة المصريين القدماء كانت لديهم آراء مشابهة . كما ظهرت مثل هذه الآراء لدى حكماء الشرق قبل العصر الذهبي لليونان بوقت طويل . غير أن فضل الفلاسفة اليونانيين إنما يرجع إلى تنظيمهم للنظريات الموسيقية الموروثة عن أسلافهم . وبذلك خلفوا لنا تراثاً من الفلسفات الموسيقية القديمة . ولكن عندما تدخل خيال الشاعر اليوناني المنشد من أجل تغير تلك القيم الموسيقية التقليدية السائدة في العالم القديم على النحو الذي يكفل ملاءمتها للحضارة الهلينية ، أخذ الفيلسوف على عاتقه القيام بمهمة الدفاع عن الماضي ، فقوم الموسيقى الجديدة على أسس أخلاقية وميتافيزيقية ، وأصدر أحكاماً مدوية ما زال صداها يتردد في موسيقى عصرنا الذي نعيش فيه .

ومن الواجب أن نذكر ، عندما نتحدث عن الموسيقى اليونانية ، أن الشاعر المنشد اليوناني كان موسيقياً في الوقت ذاته ، ولم يكن يفصل الموسيقى عن الشعر فقصائد هوميروس وأناشيد بندرا لم تكن تنشد إلا مع الموسيقى . وكان الشاعر والموسيقار في اليونان شخصاً واحداً ، وبلغ من اعتماد موسيقاه على النص الكلامي أن كل نغمة مفردة كانت ترتبط بكل مقطع في الكلام الملفوظ .

ويرجع أصل كلمة الموسيقى ذاتها إلى اليونانية ، وكان ينظر إليها في الأصل ، بطريقة شبه أسطورية ، على أنها فن أوحى به مباشرة وخلقه ربة الفن (موزى muse) ولقد كان لليونانيين القدامى في البداية ثلاث ربات : ربة الدراسة (العلم) وربة الذاكرة ، وربة الغناء ، ولكن كل فن أصبح له بمرور الوقت ربة رابعة . وتروى الأساطير السابقة على عهد هوميروس أن "أورفيوس" خادم أبولو الذي كان مطرباً ساحراً ومنشداً للشعر ، كان هو ذاته ابناً لإحدى الربات . وكانت لصوته خصائص سحرية تشفى المرضى وتبعث التقوى في النفوس عند أدائها للطقوس الدينية . ولقد أشار أفلاطون ، في حديثه عن السفسطائي "بروتا جوراس" إلى التأثير الخلاب الذي تحدثه بلاغة بروتا جوراس ، وكذلك أغاني أورفيوس ، في نفوس سامعيها^(١) وقد وصف أرسطوفان "موزياوس Museaus" تلميذ أورفيوس بأنه طبيب للنفوس نستطيع أن نفترض أنه توصل إلى علاج مرضاه بسحر الأناشيد التي تنسجها الأساطير إليه . وقد عزّا إليه أرسطو القول بأن "الموسيقى أعذب ما يتمتع به جنس البشر"^(٢) ثم أضاف ، مشيراً إلى موزايوس ، إن الموسيقى يمكن استخدامها وسيلة تسرى عن الإنسان الغناء .

وقد وصف هوميروس الشعراء المغنين في "الأوديسة" بأنهم أقرب البشر إلى قلوب الآلهة . فقد وهبهم الربة فن الغناء ، لالكي يطربوا نفوس الناس فحسب .

(١) محاورة بروتا جوراس ، ٣١٥ .

(٢) كتاب السياسة ، ١٣٣٩ ب .

وانما لكي يسهروا على رعاية أخلاق البشر أيضاً^{١٦} فهوؤلاء الشعراء هم الرسل الذين يعيشون على الأرض وينقلون الرغبات الإلهية إلى الإنسان . وبالموسيقى يستطيع الإنسان بدوره أن يتجهل إلى الآلهة لتخلّصه من المرض والوباء . وقد وصف هوميروس ، كما روى "بلوتارك" بعده بقرون عديدة^(١٧) كيف أوقف الإغريق نقمة أحد الأوبئة بقوة الموسيقى وسحرها الذي بدد غضب الآلهة : "بالأنشيد والأغاني المقدسة هدأت الآلهة راضية".

ولقد ظلت علاقة الشاعر المنشد بربته ، وهى العلاقة التى رأيناها من قبل عند هوميروس ، قائمة عند هزيود ، الذى عاش فى حوالى القرن الثامن ق . م . فقد أنبأنا بأن الربات ظهرت له بينما كان يطعم قطعان أبيه ، وعهدن إليه بأن يكون رسولهن وشاعرن ، وأعطينه "عصا الشاعر لتكون آية على رسالته كمنشد" . وقبل أن يفارقه قلن له "إننا نعرف كيف نقول كثيراً من الأكاذيب التى تقع من الآذان موقع الحقيقة ، ولكننا نعرف أيضاً كيف نصرح بالحقيقة عندما نشاء" . فلا عجب إذن أن حمل طاليس فى القرن التالى على الأسطورة الهومرية لأنها تشويه للواقع يحرص على الابتعاد عن الحقيقة . وقد اتهم هوميروس بأنه لا يقصر على خلق آلهة أسطورية وربات ملهمات ، بل يضيف على هؤلاء أيضاً صفات إلهية . والأدهى من ذلك فى نظر طاليس أن هوميروس كان يؤمن بأن البشر جميعاً خاضعون لأهواء الآلهة ونزواتهم ، واستغل مواهبه الفنية لينصح الإنسان بأن يسلم مصيره إلى أيدي الآلهة . أما هزيود فقد اتخذ موقفاً أكثر إنسانية من مؤلّهي البشر ، ولكن ليس إلى الحد الذى يكفى لإرضاء طاليس ، الذى أطلق عليه أرسطو اسم "أبى الفلسفة القديمة" . لقد كان ما يريده طاليس من الشاعر المنشد اليونانى هو أن يركز مواهبه لتلبية حاجات الإنسان فحسب ، بدلا من أن يخلق أناشيد لآلهة غير موجودة.

^{١٦} الأودسية . الكتاب الثامن ، ٦٤ (ترجمة أ . ت . مورى A.T.Murray الناشر Heinemann W لندن ، ١٩٣١ . " .. ذلك الذى أحبته الربة فوق كل البشر ، ووهبته الخير والشر معا ، فحرمته من نعمة البصر ، ولكنها أعطته موهبة الفناء العذب" .
^{١٧} "فن الموسيقى" ، ٤٣ .

وفى القرن ذاته حمل أكسوفان (حوالى سنة ٥٧٠ ق.م.) الذى نُسب إلى المدرسة الإيلية فى الفلسفة ، على آلهة هوميروس وهزيود . كما فعل صاليس ولقد استغل أكسوفان سلاح التهكم ببراعة . فالف شعراً كان لاذعاً وتوريا فيما ينطوى عليه من مطالبة بالإصلاح الاجتماعى . وقد أنجى باللائمة على هوميروس وهزيود فى كل ما يلحق البشر من الشور ، إذ أنهما "قد نسبا إلى الآلهة كل الامور التى تعد عاراً بين البشر ، كالسرقة والزنا وخداع بعضهم البعض" ومرد ذلك كله إلى أن الشعراء الأولين كانوا يصورون الآلهة بصورة بشرية . "فالناس يصنعون الآلهة على شكلتهم . ولو كان للخيال أو الثيران أو الأسود أياد تمكنهم من خلق أعمال فنية ، لجعلوا الآلهة على شكلتهم أيضاً" لذلك رأى أكسوفان أن من الضرورى القضاء على هذه الأوهام الشعرية ، "إن شئنا إصلاح الحياة الاجتماعية" وقد ألف السياسى "سولون" (٦٣٨ - ٥٥٨ ق.م.) مقطوعات شعرية يتحسر فيها على انعدام المساواة بين الإنسان وآلهته . وقد طبق فلسفته الإنسانية على الموسيقى الأثينية بدورها ، فرأى أن من الممكن تقوية الروح الأخلاقية والوطنية عن طريق الموسيقى ، التى تؤدى بدورها إلى تقوية الدولة ، وتقلل من اعتماد الناس على الآلهة المتقلبة . كذلك عبر ألكيوس Alcaeus (٦٠٠ ق.م.) عن روح عصره فى الأناشيد والأشعار السياسية التى ألفها وحمل فيها على الطغاة وعلى أعدائه السياسيين . وقد كتب مع معاصرتة المشهورة "سافو Sappho" ^(١) (حوالى ٦٠٠ ق.م.) أغنيات حب وخمريات لبلاط لسبوس Lesbos الفخم . كذلك شهد القرن السابع ظهور شخصية موسيقية فذة ، هى شخصية "أرخيلوخوس Archilochos" الذى كان من أقوى دعاة التغيير ، والذى كان يستخدم الأنغام المتنافرة من آن لآخر ، كما أضاف أوزاناً إيقاعية جديدة إلى الشعر.

وبرجع إلى أرخيلوخوس الفضل فى الإسهام بثلاثة تجديدات فى الموسيقى اليونانية ، كانت لها قيمة جمالية كبرى . فقد استخدم الإيقاع السريع ،

^(١) أعظم شاعرة فى العالم القديم ، ولدت فى لسبوس وعاشت بها فترة طويلة . ولها قصائد غنائية رائعة . أما أناشيدها فلم تبق منها إلا إثنان كاملتان ، وإن كان قد عثر على شذرات كثيرة لها فى مصر (المرجع).

واستحدث نماذج إيقاعية جديدة أضفى بها على موسيقى عصره حيوية كانت تفتقر إليها من قبل على الأرجح . وقد أرجع إليه الكتاب المتأخرون فضل استحداث أوزان حبة ثنائية المقاطع (iambic) وإيقاعات متغيرة معقدة ، وإدماج أجزاء شبه كلامية بين فقرات اللحن . كما ينسب التاريخ إلى أرخيلو خوس فضل النهوض بالأغنية الموسيقية التي كانت تغنى بمصاحبة "الليرا Lyre" " وأغلب الظن أن انتشار الفن الشعبى فى عصره أتاح له أن يستوحى فى كثير من ألحانه ، الفولكلور والأغاني التي يتداولها الناس . كذلك كان أرخيلو خوس يستخدم التنافر الموسيقى من آن لآخر . إذ يجعل الآلة المصاحبة تعزف نغمات مخالفة للحن الغنائى . وقد حمل أنصار التقاليد الموروثة على هذا النوع البدائى من تعدد النغم (البوليفونية) ووصفوه بأنه تخليط نغمى .

على أن الشاعر بندار (حوالى ٥٢٢-٤٤٣ ق.م) قد فند فى القرن التالى الآراء المخالفة للدين عند الفلاسفة فى أنشوداته الغنائية ، إذ أنه استخدم خياله فى الرد عليهم قائلاً إن الأم التى رعت الآلهة والناس واحدة ، غير أن الأولين هم الأفراد المميزون فى الأسرة الأرضية ، الذين لا يعرفون الموت ولا الشقاء البشرى . ولذا ارتفع صوت بندار محدراً من أن محاكاة الآلهة تجديف ، وعلى ذلك "فلا تحاول أن تصبح مثل زيوس لأن الفنانين لا تصلح لهم إلا الأشياء الغانية" ولما كان بندار على إمام واسع بالموسيقى بفضل تتلمذه على أبولودورس Apollodorus والموسيقار الشهير لاسوس الهرميونى Lasus of Hermione فقد أهله إيمانه الدينى ومقدرته الموسيقية لمدح الآلهة بالأغاني والأشعار . وقد أنبأنا بأنه "قرب فناء بيته كانت مجموعات من الفتيات ترقص وتغنى ليلاً فى مدح أم الآلهة" وعندئذ سأل الفيلسوف الشاعر الموسيقار^(١) من هى أم الآلهة؟ أهى العنصر الأول ، أى الواحد الذى يسبق كل شىء والذى يتولد عنه كل شىء ؟ يبدو أن

بلاحظ أن السؤال هنا ليس مباشراً . وإنما يرمى المؤلف إلى الإشارة إلى حركة التاريخ الثقافى من الشعر إلى الفلسفة . وإيضاح الطريقة التى تم بها الانتقال من الأساطير الخيالية إلى التفكير العقلى فى هذه المرحلة الأولى من التاريخ اليونانى القديم (المترجم) .

الفيلسوف في بحثه في أصل الكون وطبيعته ، كان يحدث بالفعل تغيراً في مصطلح هوميروس وهزيود ، ويسمى الآلهة بالعناصر الأولية.

ولقد أحرز فيثاغورس (حوالى القرن السادس ق.م.) شهرة يحسد عليها ، إذ عرف بأنه منشئ العلم الموسيقى عند اليونان ، ومؤسس مدرسة فلسفية ذات تعاليم سرية . ولقد شاع في العالم القديم اعتقاد بأنه لم يترك وراءه كتابات حتى لا يفشى أسرار طائفته ، وأغلب الظن أن فيثاغورس كان متبحراً في الرياضيات والعلم ، وأنه أسس مدرسته بوصفها مجمعا دينياً تدرس فيه الأخلاق والسياسة إلى جانب الفلسفة وعلم الصوت والحركة . وقد وضع فيثاغورس ، في محاولته كشف أسرار الكون ، أسس الاعتقاد الميتافيزيقي بأن الأعداد هي الحقائق الأصلية . ثم ازداد تلاميذه غلوا في التصوف ، وأضافوا إلى ذلك أن الأعداد هي الماهيات الحقيقة التي تكون قوام الطبيعة كلها وتحكمها . ولما كان الإنسان جزءاً من الطبيعة ، فإنه تجسد لمجموعة من الأعداد ، وهو يرتبط عددياً بالطبيعة ارتباطاً بالكل والذي يجعل الإنسان على ما هو عليه مكوناته العددية . أما في الطبيعة كما في الفنون التي يخلقها الإنسان للوفاء بحاجاته . فإن التناسب والتماثل والانسجام والتناظر ينشأ عن علاقات رياضية . وعلى ذلك فالموسيقى وحدة تتألف من علاقات عددية . ولما كانت الأعداد تتصف بصفات أخلاقية كامنة فيها ، لأن الطبيعة خيرة في أساسها ، فمن الواجب تقويم الموسيقى على أسس أخلاقية . أي أن حجة الفيثاغوريين هي أنه إذ كانت العناصر المكونة للموسيقى لها خصائص أخلاقية ، فلا بد أن للموسيقى ذاتها قيمة أخلاقية . ولقد أدت هذه النظرة الأخلاقية إلى الموسيقى إلى صبغ الكتابات اليونانية في الفلسفة الجمالية للموسيقى بصبغة أخلاقية اكتمل نموها وتطبيقها النظري عند أفلاطون . ولنستمع إلى ما يقوله أرسطو عن الفيثاغوريين : "لقد رأوا أن من الممكن التعبير بالعدد عن تغيرات السلالم الموسيقية ونسبها . ولما كانت كل الأشياء الأخرى تبدو في طبيعتها الكاملة مصوغة في قالب الأعداد ، ولما

كانت الأعداد تدو أول الأشياء في الطبيعة بأسرها ، فقد اعتقدوا أن عناصر الاعداد هي عناصر الأشياء جميعاً . وأن السماوات كلها سلم موسيقى وعدد.^(١) وهناك أدلة قوية تبعث على الاعتقاد بأن فيثاغورس قد سافر إلى مصر ودرس علوم الفراعنة وفلسفتها الموسيقية ، مثلما فعل المؤرخ هيرودوت في القرن الخامس . والأرجح أن فيثاغورس قد عاد إلى اليونان ومعه بعض النظريات البسيطة في علم الصوت ، فضلا عن معتقدات أخلاقية محددة المعالم عن الموسيقى ، اكتسبها من الكهنة المصريين . وهكذا بدأ يقول لتلاميذه إن الموسيقى البشرية الفانية ما هي إلا أنموذج أرضي للانسجام العلوي للأفلاك . أما الفيثاغوريون المتأخرون فقد اعتقدوا أن السماوات تبعث عنها موسيقى بالفعل . فخلال حركة هذه الأجرام السماوية في السماء ، تؤدي السرعة التي تتحرك بها إلى بعث أصوات منسجمة كأنها مجموعة غنائية تنشد في السماء . وترتبط سلسلة الأصوات التي تصدرها هذه الأجرام السماوية بعضها ببعض كما ترتبط أنغام السلم الموسيقي . أما السبب الذي لا نسمعها من أجله ، فهو أننا اعتدناها على الدوام^(٢)

(١) الميتافيزيقا ، الكتاب الأول ، الفصل الخامس ، ص ٦٩٨ (ترجمة روس W.D. Ross) ، الناشر Random House ، نيويورك ١٩٤١ .

(٢) يقول كورت زاكس Kurt Sachs في كتابه "نشأة الموسيقى في العالم القديم شرقا وغربا" The Rise of Music in the Ancient World East and West (ص ١١١) الناشر W. Norton ، وشركاه ، نيويورك ١٩٤٣ .

".. يختلف انسجام الأفلاك اختلافا أساسيا عن النظرية الأصلية في التناسق co- ordination فتبعا لهذه النظرية الأخيرة يكون الكوكب للكوكب الآخر بمثابة صوت له ارتفاع معين بالنسبة إلى صوت له ارتفاع آخر أما انسجام الأفلاك فيعني شيئا مغايرا تماما : فهو يعني أن الكواكب أو على الأصح أفلاكها تبعث عنها أنغام فعلية ، وإن لم يكن من الممكن إدراكها".

ويقول بيتر جرادنويتس peter Gradenwitz في كتاب "موسيقى بني إسرائيل" The Music of Israel (ص ١٠٧ ، الناشر W. W. Norton ، وشركاه ، نيويورك ١٩٤٩) .

"... لقد رسخت فكرة انسجام الأفلاك بقوة في أذهان اليونانيين والفلاسفة اليهود المتأخرين ، الذين كان في استطاعتهم الاستشهاد في هذا الصدد بنص يؤيدهم "سفر أيوب" (٢٨: ٧) .. غنت نجوم الصباح معا . وصاح كل أثناء الرب فرحين" ولقد قال كتاب الإغريق والعرب أن فيثاغورس وحده هو الذي استطاع أن =

وتروى الاحبار المتواترة أن فيثاغورس قد اكتشف قرار السلم وجوابه ، ثم استنبط المسافات الواقعة بينهما عن طريق سلسلة فريدة من التجارب طلق فيها المعرفة التي كان قد جمعها في أسفاره ، على أفكار خصبة ابتدعها هو ذاته . وقد وجد فيثاغورس أنه : (١) إذا شد وترأ مثبتاً فوق قطعة من الخشب ، (٢) ووضع إصبعه في منتصف هذا الوتر الوحيد بالضبط ، (٣) وضرب على ذلك الوتر ، فإن كل نصف فيه يتذبذب بضعف سرعة الوتر كله ، وبذلك تنتج نغمة تماثل في صوتها

=يسمى الأنغام المنسجمة السماوية ، غير أن أحد المصادر اليهودية (فليون اليهودي Jydaeys philio) (٢٩٩) قد عزا هذه القدرة ذاتها إلى موسى ..

وقد فند أرسطو في كتاب " السماء De caelo " (٢٩٠ ب ١٢ - ٢٩) النظرية الفيثاغورية في الانجم الأفلاك ، وهي النظرية التي تركز على الفراض أن الحركة تقتصر بالصوت ضرورة وأن الصوت المسموع من النجوم المتحركة ينبغي أن يكون متناسبا مع حجمها وسرعتها . كذلك رأى الفيثاغوريون وأفلاطون أن المسافات بين الكواكب وأفلاك النجوم الثوابت تطابق رياضيا المسافات بين الأصوات الثمانية في السلم الموسيقي . ومن هنا كان الصوت الناتج موسيقيا . وقد ذكر أرسطو في الكتاب المذكور (الكتاب الثاني الفصل التاسع ، ص ١٩٠ ، طبعة جامعة هارفارد ، كيمبردج ، ١٩٣٩) " أنهم يردون على الاعتراض القائل أننا لا نستطيع سماع هذه الموسيقى ، بقولهم أنه ليس لنا أن نتوقع إدراك صوت كان منبعثا وقت ولادتنا ، وظل قائما بلا انقطاع حتى الآن . ذلك لأن الصوت لا يدرك إلا بالتقابل مع فترات السكون "

وقد ارتبط عصر النهضة في الحضارة الغربية ببعث المذهب الواقعي والإنساني عند أرسطو من جديد . في مقابل صوفية المذهب الأفلاطوني وسلطته . وقد كتب تكتوريوس Tinctoris وهو رجل ديني وعالم نظري موسيقي يقول في عام ١٤٧٧ : " ليس في استطاعتنا أن نأمر من الكرام على رأى عديد من الفلاسفة ومهم أفلاطون وفيثاغورس وخلفائهم شيرون ومكروبيوس Macrobius وبوتينيوس Boethius وصاحبنا ايزيدور Isidore . القائل أن أفلاك النجوم تدور مسترشدة بقواعد الانجم أى بتناغم أصوات منسجمة متعددة . ولكن عندما يعلن البعض ، كما روى بوتينيوس أن زحل يتحرك بأعمق صوت ، وأن الكواكب الأخرى تتحرك بأصوات متدرجة . فيكون لحركة القمر أعلى الأصوات على حين أن البعض الآخر يغزو إلى القمر أعمق صوت ويغزو إلى النجوم الثوابت أعلى الأصوات ، فلا يسمعون عندئذ إلا أن أكثر الرأيين معا . بل أن اعتقادي الراسخ إنما ينتج في صف أرسطو وشارحه (القديس توما الأكويني) ومعهما فلاسفتنا الأقرب عهدا ، الذين - أثبتوا - بما لا يدع مجالا للشك - أن السماء لا تتطوى على أصوات فعلية ولا ممكنة . لهذا السبب لن يكون من الممكن أبدا اقناعي بأن حركة الأجرام السماوية يمكن أن تسفر عن توافقات موسيقية . إذ أن هذه لا تحدث دون صوت "

انظر كتاب أوليفر سترنك Oliver Strunk "قراءات في المراجع الأساسية لتاريخ الموسيقى Source Readings in Music History " ص ٩٨ الناشر W. W. Norton وشركاه . نيويورك ١٩٥٠

النغمة الأصلية المنبعثة عن الوتر الكامل ، ولكن كل مستوى أعلى من حيث حدة الصوت . ثم طبق هذه الطريقة على أوتار لها كثافة ودرجة توتر واحدة ، ووجد أن أطوال الأوتار هي التي تتحكم في النغمة ، ولكن الخواص الفيزيائية للأوتار (المسافة بين القرار والجواب) يمكن تفسيرها عن طريق تقسيم الوتر إلى قسمين متساويين . أيًا كان طوله أو سمكه . ولكن كيف نملاً الفراغ الذي تكونه الأصوات العليا والديبا في الأوتار ؟ لقد وجد فيثاغورس أنه إذا قسم الوتر عند نقطة تمثل نسبة ٣ : ٤ فإنه يحصل على مسافات الصوت الموسيقى الرابع ، وإذا كانت النسبة ٣ : ٢ حصل على مسافات الصوت الخامس . وكان ينظر إلى الصوت الثامن والرابع والخامس على أنها أصوات متوافقة ، على حين أن الثالث والسادس أصوات متنافرة أي غير متوافقة.

وقد عرف عن أرخوطاس التارنتي Archytas of Tarentum ، الذي عاش في النصف الأول من القرن الرابع معاصراً أفلاطون ، أنه اهتم بدراسة الجوانب الفيزيائية للموسيقى أكثر مما فعل أي فيثاغوري آخر . وكانت له في الموسيقى كتابات كثيرة متنوعة ، لم تتضمن فقط كشوفه وحساباته الخاصة ، بل تضمنت أيضاً كشوف وحسابات غيره من الفيثاغوريين الذين كانوا يجرون تجارب على أسس حسابية عن النسب العددية المناظرة للصوت الثامن والرابع والخامس وقد لاحظ أرخوطاس أولاً أن الصوت لا ينتج إلا باصطدام شيء بشيء آخر أو احتكاكه به ورأى ثانياً أن "هناك أصواتاً متعددة تخرج عن نطاق إدراكنا الطبيعي ، نظراً إلى ضعف الاصطدام المؤدى إلى حدوثها أو إلى بعد المسافة بين الذات وبين مصدر الصوت أو حتى لأن الصوت قد يكون أعلى مما ينبغي " واستنتج أرخوطاس ثالثاً "أن الفرق في حدة الصوت راجع إلى نسبة الحركة التي تنقلها الضربة إلى الهواء" وقد ضرب أمثلة متعددة تأييداً لنظرياته هذه في علم الصوت ، هي : "الصوت البشري ، ونغمة المزمار والناي ، وصوت الطبلبة المستخدمة في الطقوس الدينية". وعلى الرغم من أن أرخوطاس كان عميق التأثير بالعجائب العديدة التي يجلبها العدد ، فإن كتاباته لا تتضمن أية إشارة إلى أي تفسير ديني أو سحري للعلاقات

العديدة . كما كانت الحال بين زملائه الفيثاغوريين . وقد توصل . في علم الصوت . إلى تحديد النسب العددية المناظرة للمسافات التي تفصل بين أنغام السلم الرباعي القديم بالنسبة إلى ثلاثة أنواع مختلفة من السلاليم : الربع الصوتي الإنهارموني enharmonic والكروماتي chromatic والدياتوني diatonic . أما من الجهة الجمالية فكان يرى أن "الخصائص العقلية للعدد والتوافق رائعة في ذاتها بما فيه الكفاية" ومن هذا انتهى على خلاف الرأي الشائع في أيامه ، إلى أن من الواجب في التعليم ، إخضاع الأدب للموسيقى.^(١)

فإذا انتقلنا إلى بركليس ، مؤسس الإمبراطورية الأثينية ، لوجدنا أنه جمع حوله أبرز شخصيات عصره في ميادين الفلسفة والأدب والفن : إذ كان فيدياس phidias المثال ، وهيرودوت وثوكوديدس المؤرخان ، وسوفوكليس وأوريبيديس المؤلفان المسرحيان ، اللذان دافعا عن قضية الموسيقى المجددين - كان هؤلاء جميعاً يزينون حياة أثينا بشخصياتهم الرفيعة . وفي هذا الجو أبدى الفيلسوف "ألكساجوراس" احتقاراً عميقاً للديانة الرسمية ، أعرب عنه تحت رعاية صديقه وحاميه المستنير بركليس . وكان من الشخصيات الأخرى في الحياة الثقافية وفي مجالس بركليس ، دامون Damon ، الذي أشار إليه أفلاطون في محاوره "الجمهورية" على أنه حجة في الموسيقى وفنان يمارسها بالفعل . ولما كان دامون معلماً لبركليس وصديقاً حميماً له ، فقد أتاحت له صفته هذه أن يجعل للموسيقى مكانة هامة في تربية الشخصية وتكوين المواطن الصالح . وكان دامون يعتقد أن التأثير العميق للموسيقى "لا يؤدي فقط إلى إثارة الانفعالات المختلفة وتهديتها ، بل يؤدي أيضاً إلى بث جميع الفضائل - كالشجاعة وضبط النفس ، والعدالة ذاتها" والواقع أن نوع المصنف الموسيقي يطبع النفس بطابعه الخاص ، سواء أكان ذلك الطابع خيراً أم شراً ، وذلك بالنسبة إلى القائم بأداء الموسيقى وإلى سامعها معاً . فمن الممكن ، باستخدام التوافقات المناسبة ، خلق صفات جديدة أو إبراز صفات كامنة ، لافي

(١) كاتلين فريمان Kathleen Freeman "الفلاسفة السابقون لسقراط" The pre-Socratic philosophers ، ص ٢٣٧ - ٢٣٩ ، الناشر : Basil Blackwell ، أكسفورد ، ١٩٤٩ .

الصغار فقط، بل في نكار أيضا. وكان ديموقريطس يرى أن الموسيقى ضرورية لا للتعليم الثقافي فحسب، بل من أجل تكوين دوله قوية سليمة. ولكن الغريب أنه خالف الروح الديمقراطية السائدة في عصر بركليس. وذهب إلى أن التحديد في الأساليب والإيقاعات الموسيقية يعد نذيراً بتغير اجتماعي أو حتى بثورة. وكان يرى أنه لو غير الشاعر المنشد اليوناني أو نوع الأساليب الفنية أو الألوان الموسيقية بحيث يعبر أو ينوع الأنماط التقليدية للتعبير الموسيقي، فإن التأثير الانفعالي لهذه التجديدات يؤدي بدوره إلى تغير حضاري واجتماعي وهكذا انتهى ديموقريطس في ذلك مع الفينثاغوريين، إلى أن الموسيقى قيمة أخلاقية ينبغي استغلالها من أجل بلوغ هدف الروح الأخلاقية السليمة.

أما ديموقريطس (المولود حوالي عام ٤٦٠ ق.م.) فكان يرى أن الشاعر الموسيقي يحمل قسماً من الروح الإلهية. وقد امتدح هوميروس فوصفه بأنه شاعر ملهم من الآلهة، تعبر أعماله عن جمال منبعث من روح نشوانة. وقد وصف ديموقريطس الموسيقي بأنها أحدث الفنون عهداً، وبأنها لم تنشأ عن "الضرورة وإنما عن الفيز والوفرة" وكان يرى في الموسيقى، كما رأى فيها السياسي "سولون

(١) المرجع السابق، ص ٢٠٧-٢٠٨: "فالموسيقى إذن أساسية، لا للتعليم الثقافي فحسب، بل للرضاء العام أيضاً، وقد ذهب إلى حد القول أن من المستحيل ظهور تجديد في أسلوب الموسيقى دون أن ينتج عنه تغير في أهم النظم السياسية. وقد سجل أفلاطون هذا الرأي في محاوره "الجمهورية" وصور سقراط على أنه موافق عليه تماماً، وجعل أديمانتوس يضيف إلى ذلك أن الموسيقى تؤدي إلى تسلي روح الخروج على القانون "الفوضى" خله في صورة ترويح وتسليه، وبعد أن تفسد الأخلاق، تنتقل إلى هدم المواقف والقوانين والدايات حتى تخرج كل شيء في المجال العام والخاص. ولا جدال في أن هذه الآراء تمثل تعاليم ديموقريطس وتلاميذه.

"وتتضمن محاوره "الجمهورية" فقرة أطول، تعتمد أفلاطون ترك تفاصيلها غامضة، وفيها يشير أفلاطون من بعيد إلى تحليل ديموقريطس لعناصر الموسيقى كالإيقاع وتفعيلة الشعر والمقطع القصير والطويل. وقد أضفى على هذه كلها، مجتمعه ومتفرقة، قيمة أخلاقية وفي رأيه أن التعليم الصالح يستبعد العناصر المتصلة بالزبدية والإفراط ويستفي تلك المتصلة بالفضيلة والإتزان. ومن الواضح أن أفلاطون قد أقر تعاليم ديموقريطس، وقد جعل القائد لأكسس Laches يثنى على ديموقريطس لدى نيكياس Nicias بوصفه معلماً لا للموسيقى فحسب. بل لكل موضوع آخر يستحق أن يتعلمه النشء".

Solon " قوة تعليمية واجتماعية تتيح للإنسان أن يحفظ التوارث بين الرياضة البدنية والآداب . وكان ديمقريطس يؤمن ، مع الفيثاغوريين ، بأن الفن يحتل موقعا وسطا بين الآلهة والإنسان ، وأن الرسالة الإلهية للفنان الملهم تحتم عليه أن يساعد الإنسان على بحث التوافق بين نفسه وبين النفس الكلية عن طريق إشباع الموسيقى ورشاقها^(١).

ولنتقل إلى سقراط (٤٦٩-٣٩٩ ق.م.) الذى كان فى الأصل نحاسا وائس نحاس ، ثم تحول إلى الفلسفة حتى يكرس حياته لتعليم شباب أثينا . ولقد صوره أفلاطون فى "الجمهورية" على أنه متفق تماما مع دأمون فى آرائه الخاصة بالقيمة الأخلاقية والسياسية والتعليمية للموسيقى . وكان سقراط يرى أن الفلسفة التى تجعل الحياة العادية ذات معنى وهدف هى أرفع الفلسفات جميعا . وللموسيقى القدرة على تشكيل نفوس الصغار ، وإعدادهم لحياة كهده . وكما أن من الممكن تشكيل المجتمع تبعا "لأنموذج فى السماء" فقد كان يعتقد بأن الموسيقى تستطيع ضبط النفس بحيث تنسجم مع نفس الأنموذج المتغلغل فى سلوك الأجرام السماوية وفعاليتها.

وعلى الرغم من أن سقراط كان معارضا لبلاغة السفطانيين ، فإنه اتفق مع بروتاجوراس على أن الميتافيزيقا لا يمكن أن تؤدى بالمرء إلا إلى الشك ، وأن الرياضة ما هى إلا تأملات عميقة . ومن هنا فقد كرس بقية حياته لدراسة الأخلاق والتربية . وكان سقراط يؤمن بأن خلاص البشر إنما يكون فى إقامة حياة ثقافية

(١) أوليفر سترنك Oliver Strunk قراءات فى المراجع الأساسية للتاريخ الموسيقى " ص ٨٣ . الناشر W Norton وشركاه ، نيويورك ١٩٥٠ .

قد كتب الفيلسوف الرومانى "بوتيتوس" الذى نقل الفلسفة الجمالية اليونانية فى الموسيقى إلى العصور الوسطى يقول : "... ظهرت قوة الفن الموسيقى فى دراسات الفلسفة القديمة إلى حد أن الفيثاغوريين كانوا يريحون أنفسهم من عناء العمل اليومي بالبحان معينة تجعل الكرى يداعب جفونهم برقة وهدوء . وبالمثل كانوا عند يظلتهم يتخلصون من خمول النوم واضطرابه بالبحان أخرى ، مدركين أن كيان النفس والجسم بأسره يتحد بانسجام موسيقى . ذلك لأن دوافع النفس تتأثر بالانفعالات المناظرة لحالة الجسم . كما يروى عن ديمقريطس مما قاله للطبيب أنقراط

مستبيرة تحرر الإنسان من الأوهام . ومن الاستدلال الفاسد والتحاميل . غير أن مثل هذه الإباحة ، ومثل هذه الحرية الفكرية لم تكن معروفة حتى لأثينا الحرة الديمقراطية . وسرعان ما انقلبت عليه العناصر الأثينية المحافظة ، ونظر إليه أرسطوفان الذى كرس جزءاً كبيراً من حياته لحماية التراث التقليدى ، على أنه رمز آخر لما كان يراه حضارة منحلة بدأت تضرب أطنابها فى أثينا . وكما سخر أرسطوفان من التجديدات الموسيقية فى شعره ، فكذلك سخر من فلسفة سقراط فى مسرحيته الساخرة "السحب" ونظراً إلى أن سقراط كان يتشكك فى قدرة الآلهة ويجادل فى فضائل الديمقراطية الأثينية ، فقد اتهم بإفساد شباب أثينا وحكم عليه بالموت .

وقد روى سقراط فى الساعات الأخيرة من حياته حلمًا طاف به وهو نائم فى زنزانة سجنه ، وسجل تلميذه أفلاطون هذا الحلم فى محاورة "فيدون" ^(١) : " طالما أتانى الوحي فى الأحلام خلال حياتى بأن أولف موسيقى . وكان نفس الحلم يأتينى تارة بصورة وتارة بصورة أخرى ، ولكنه كان دائماً يقول لى نفس الكلمات أو ما يماثلها : إرُع الموسيقى وألفها وكنت أتصور حتى الآن أن كل ما هو مقصود بهذا هو حثى وتشجيعى على دراسة الفلسفة ، التى كانت هدف حياتى ، والتى هى أسمى أنواع الموسيقى وأفضلها " وهنا يعرب سقراط عن شكه فى اعتقاد أصبح يتخذ مبدأ تعليمياً بين أتباع دامون ، وهو أن دراسة الموسيقى لا ينبغى أن ينتفع منها إلا بوصفها مبحثاً رياضياً يعد المرء لدراسة أرفع هى الفلسفة . كذلك قال فريدرش نيتشه فى كتابه "ميلاد المأساة من روح الموسيقى اليونانية" إن هذا الحلم ينطوى ضمناً على اعتراف هو أن سقراط قد أيقن ، وهو يواجه شبح الموت ، بأن للديالكتيك والمنطق والعقل ، وحدودها التى لا تتعداها فى اكتساب المعرفة والسعى إلى تحقيق الحياة الطيبة . فللموسيقى قدرة تفوق قدرة العلم على تقريبنا من الحقيقة النهائية ، إذ أن الموسيقى تتيح لنا الوصول إلى وحدة متوافقة مع الطبيعة .

١١٠٠ ترجمة سحامين جويت B Jowett الناشر Random House نيويورك ١٩٣٧ .

القسم الثاني - أفلاطون .

هناك أوجه شبه بين كتابات الفلاسفة اليونانيين في الموسيقى وبين الآراء الموسيقية للمصريين القدماء والصينيين والعبرانيين . ومعنى ذلك أن الفلسفات الموسيقية التي قد تكون راجعة إلى حضارات أسبق من ميلاد المسيح بحوالى ١٥٠٠ سنة قد وجدت طريقها إلى الفكر اليونانى.

ولقد كان أفلاطون (٤٢٧ - ٣٤٧ ق.م) أشهر فيلسوف غربى يرى أن الموسيقى ، بمعناها الكلاسيكي والحديث ، ينبغي أن تستخدم من أجل تحقيق الأخلاق الصالحة ، ولم تكن آراء أفلاطون عن مكانة الموسيقى فى المجتمع المظم أصيلة تماماً ، كما أنه لم يكن أول من بحث فى التأثيرات الأخلاقية للموسيقى على الشخصية والسلوك الإنسانى . ومع كل ذلك ، فسيظل أفلاطون شخصية تاريخية فذة ينبغي أن نتخذها نقطة بداية فى كل بحث للفلسفة الجمالية للموسيقى فى الحضارة الغربية . ولم تكن كتاباته تتضمن مكباً جامعاً بين النظريات الشرقية والغربية القديمة فضلاً عن نظريات عصره فحسب . بل إن هذه الكتابات كانت تضم فى داخلها التقاليد الموسيقية المتبعة لدى الجيل الأثينى السابق لجيله هو.^(١)

ولسا نعلم إن كان أفلاطون قد عرف بالفعل فلسفة كونفوشيوس التى أذاع تعاليمها فى الشرق . فقد تكون أوجه الشبه بين فلسفتيهما فى الموسيقى مجرد مصادفة ، ولكن هناك فقرات متعددة ظهرت أصلاً لدى كونفوشيوس . ويكاد أفلاطون يردّها حرفياً . ففى فقرة تتصل بالأخلاق والدين كتب كونفوشيوس يقول : "إن موسيقى "تشنج Cheng" منحلة شهوانية ، وموسيقى "سونج Sung" ناعمة تبعث فى النفس الطراوة والميوعة ، وموسيقى "واى Wei" سهلة متكررة ، وموسيقى "تشى Chi" خشنة تبعث فى النفس روح التكبر . هذه الأنواع الأربعة من الموسيقى كلها حسية تفسد أخلاق الشعب ، ولذا فليس من اللائق استخدامها فى القرائن

^(١) بروتاجوراس ، ٣٢٦ .

والتصحيات^{٣٠} وفي الكتاب الثالث من الجمهورية، أكد أفلاطون التأثيرات الأخلاقية للموسيقى بطريقة مشابهة إلى حد يدعو إلى الدهشة^{٣١} فدعا إلى استبعاد المقامات الإيونى Ionian والليدي Lydian من الدولة، لأن فيهما ميوعة وتخشناً يبعث الانحلال في الأخلاق. أما المقامان الدور Dorian والريحي Phrygian، اللذان يتميزان بروح عسكرية، فمن الواجب استبقاؤهما وهكذا بدأ أفلاطون تشييد مذهبه في الفلسفة الجمالية للموسيقى بأن عزا إلى المقامات الموسيقية (modes) اليونانية صفات أخلاقية، وانتهى في محاوره "القوانين" إلى نتيجة مشابهة لتلك التي رأيناها عند كونفوشيوس، فقال إن "الإيقاعات والموسيقى بوجه عام هي محاكاة للخلال الطيبة والسئية في الناس"^{٣٢}

ولقد تمسك أفلاطون بالرأى القائل إن الموسيقى ينبغي أن تكون وسيلة من وسائل دعم الفضيلة والأخلاق. وكان يرى أن الموسيقى أرفع من الفنون الأخرى على أساس أن تأثير الإيقاع واللحن في الروح الباطنة للإنسان وفي حياته الانفعالية أقوى من تأثير العمارة أو التصوير أو النحت. وهكذا فإن الطفل الذي يستمع إلى المقامات الموسيقية المناسبة تنمو لديه، دون أن يشعر، عادات وقدرات مرهفة تتيح له تميزاً للخير من الشر. وبعد أن تشكل الموسيقى شخصية الطفل وتجعله مستقراً في انفعالاته، تكشف له دراسة الفلسفة، عن وعى كامل، أسمى أنواع المعرفة.

ولقد كان للموسيقى والرياضة البدنية دور حيوى في خطة التعليم عند أفلاطون. وكان في رأيه أن الموسيقى ينبغي ألا تتبع الرياضة البدنية، بل إن الواجب، على عكس ذلك، هو أن تسبق الموسيقى الرياضة البدنية وتتحكم فيها، لأن الجسم لا يهذب الروح. وإنما الروح هي التي تشكل الجسم. وفضلاً عن ذلك

٣٠ حكمه كونفوشيوس The Wisdom of Confucius ص ٢٦٤ ترجمة لير يونانج Lin Yutang.

الناشر Modern Library نيويورك ١٩٣٨

٣٩٩

٣١ الكتاب السابع، ٧٩٨.

فإن الرياضة البدنية قد تصبح خشنة وتؤدي إلى غلظة الطمع ، ومن هنا كان من الواجب تخفيفها وتهذيبها بالموسيقى . ومن جهة أخرى فإن الموسيقى دون الرياضة البدنية قد تنعش التخنث في نفس متدوق الفن لذلك فإن المرح بين الموسيقى والرياضة البدنية باعتدال يؤدي إلى تكوين شباب أثيني متزن متناسق الطباع .^{١١} ولقد حدثت خلال حياة أفلاطون تجديدات موسيقية متعددة لم يهتمها أفلاطون ولم يحتملها ، وإنما كان يتقبل فقط تلك الطريقة التقليدية ، التي يكتب فيها شعر غنائي يتلى أو يغنى بمضاجبة الموسيقى . والواقع أن الشعر والموسيقى ، "ذلك الزوج الإلهي من الأصوات الساحرة" أخوان لا ينفصلان في الحياة الثقافية اليونانية ، وكان لفظ "الموسيقى" يدل على الشعر واللحن معاً . ولقد كان أفلاطون يرى أحدهما أهم من الآخر ، فذهب إلى أنه لما كانت اللغة هي التعبير المباشر عن العقل ، فلا بد أن يكون للكلمة أو البيت الشعري مكانة أرفع من اللحن . ذلك لأن النص الشعري نتاج العقل ، أما اللحن فيؤدي إلى لذة الحواس فحسب ، ومن هنا كانت له مكانة أدنى.

ولم يكن لدى اليونانيين نظام توافقي "هارموني" كما نعرفه اليوم ، وإنما كان اللحن متوقفاً تماماً على النص وتابعا له . وكانت الموسيقى اليونانية مبنية بحيث توضع نغمة لكل مقطع ، وكان من الشائع تقسيم المقاطع إلى "طويل" و "قصير" بحيث يساوي المقطع الطويل مقطعين قصيرين . وفي الوقت الذي بدأ فيه أفلاطون الكتابة ، كان هناك اتجاه متزايد القوة إلى استخدام الشعر مجرد نص للموسيقى وتشويه الكلمات بحيث تلائم الموسيقى ، وكان هذا الاتجاه يثير الاحتجاج بالفعل^{١٢} . وكان صوت أفلاطون هو أعلى الأصوات احتجاجاً ولكنه لم يكن منفرداً في رأيه هذا.

^{١١} ربما طس القارى من هذه الجملة الاخيرة ان أفلاطون كان يرسم برنامجا لتربية الشاب الأثيني فحسب ولكن فى "نواقم أن الخطة التي وضع أفلاطون أسسها كانت لمدينة فاضلة متخيلة ، لا وجود لها الا فى ذهنه وان يكن يتمنى بطبيعة الحال أن تتحقق هذه الخطة فى أثينا وفى غيرها من المدن اليونانية.

^{١٢} فرانسس مذبوند كورنمورد M Cornford | جمهورية افلاطون ص ٨٣ الناشر London Press

استمورد ٤٠

وقد احتفظ أفلاطون بالرأى اليوناني التقليدي القائل بعدم وحب الفصل بين الكلمات واللحن . ومن الطبيعي أن يطر الشاعر المعنى اليوناني الذي يلترم التراث الكلاسيكي بدقة ، إلى أي نمبر كهذا على أنه نمبر أكاديمي بحث . إذ أن الشاعر والموسيقي كانا واحدا ، يؤلف أنشودته ويعزفها بوصفها أسطورة أو رواية شعرية ذات إيقاع موسيقي . ولما كان أفلاطون قد أكد أن النص الكلامي أرفع مرتبة ، لأنه أخضع القالب الموسيقي للشعر ، فإنه كان أكثر من غيره استياء من أولئك الموسيقيين الثوريين الذين كانوا في أيامه يؤلفون موسيقى دون كلمات لغرض سماع أصوات تبعث اللذة في الأذن فحسب ، ولذا كتب يقول : عندما لا تكون هناك كلمات ، فمن الصعب جداً إدراك معنى الانسجام والإيقاع ، أو معرفة ما إذا كانا يحاكيان أي شيء ذا قيمة. ^(١)

(١) في محاوره القوانين ، الكتاب الثاني ، ٦٦٩ - ٦٧٠ ، يقول أفلاطون : "الموسيقى أشهر من أي نوع من المحاكاة ، وبالتالي فهي تقتضي من العناية أكثر مما يقتضيه الباقون جميعا . ذلك لأن المرء لو ارتكب خطأ فيها فقد يجلب على نفسه أشد الضرر إذ يرحب بالزغزغات الشريرة ، وقد يكون التنبيه إلى هذا الخطأ من أصعب الأمور لأن الشعراء فنانون أقل مرتبة بكثير من ربات الفنون اللاتي لا يمكن أن يقعن في خطأ فاحش مثل نسبة حركات النساء وأغانيهن إلى كلمات الرجال ، أو المزج بين ألحان الأحرار وحركاتهم وبين إيقاعات العبيد والرجال المنتمين إلى نوع أحط أو أن يبدآن بإيقاعات الأحرار وحركاتهم ثم يضيفنها إلى لحن أو كلمات من النوع المضاد أو أصوات الحيوانات والبشر والآلات وكل نوع آخر من الأصوات وكأنها كلها شيء واحد . غير أن الشعراء من البشر يحبون إجراء هذا النوع من الخلط المضطرب ، وبذلك يدون مضحكين في نظر أولئك "الناضجين لتذوق اللذة الحقيقية" على حد قول أوريپوس . هذه أمور يدركها كلها الخيرون . ومع ذلك يستمر الشعراء في طريقهم ويزيدون الأمور سوءا بالفصل بين الإيقاع وحركات الرقص وبين اللحن . فيجعلون الكلمات المحضة موزونة ، أو يفصلون اللحن والإيقاع عن الكلمات فيستخدمون الليرا أو الناقى وحده . ذلك لأن من الصعب جدا ، حين لا تكون هناك كلمات ، إدراك معنى الانسجام والإيقاع ، أو معرفة ما إذا كانا يحاكيان أي شيء ذا قيمة.

وعلى أن نعرف بأن كل هذا الخلط ، الذي لا يستهدف إلا السرعة والخفة والضجيج الصاخب ، يستخدم الناي والليرا لا لمجرد مصاحبة الرقص والغناء ، هو في واقع الأمر سوفي حوشي إلى أبعد حد . فالعرف على إحدى هاتين الآتين دون مصاحبة شيء يؤدي إلى كل أنواع الفوضى والخذاع . وهذه كلها أمور واضحة معقولة بما فيه الكفاية . ولكننا لا نبحث الآن في كيفية عدم استخدام منشدين . الذين يتراوح سهم بين ثلاثين وخمسين عاما . وقد يتجاوزون الخمسين ، للموسيقى ، وإنما في كيفية استخدامهم لها . ويبدو أن ما قلناه يوضح الطريقة التي يمكن بها رفع مستوى تدريب هؤلاء المشدين عندما يغفون ذلك لأنهم محتاحون إلى أدراك ومعرفة لمحاكاة أنماط الانسجام والإيقاع . ولا فكيف ينسب لهم أن يعرفوا أن كان من الأصح غناء لحن بالمقام الدوري Dorian أو بالإيقاع الذي وضعه الشاعر لها ؟"

ولقد انتقد أفلاطون التجديد الموسيقى نقداً لادعاً وعلى الرغم من أنه كان هو ذاته فناناً خلاقاً ، فقد ظل على الدوام متعصبا في ابداء سخطه على الفساح الضال الذى تبدى سوراته القلقة على الدوام في صورة أشكال فنية متغيرة . وكان أفلاطون يخشى من أن يؤدى التحرر المفرط فى الفس إلى انتشار فوضى فى الدولة وعلى أساس اعتقاده هذا قال فى الكتاب الرابع من "الجمهورية": "ينبغى أن يحرص حكامنا على أن تظل الموسيقى والرياضة البدنية على صورتها الأصلية . دون إدخال تجديدات عليها ، وعلى هؤلاء الحكام أن يبذلوا كل ما فى وسعهم للاحتفاظ بهما سليمين . فإذا ما قال الشاعر إن البشر متعلقون إلى أبعد حد "بأحدث ما لدى المغنين من أغان" فإن هؤلاء الحكام يخشون من أن مدحه قد لا يكون موجهاً إلى أغان جديدة ، وإنما إلى نوع جديد من الفناء . وهذا ما لا ينبغى امتداحه ، أو تفسيره على أنه المعنى الذى قصده الشاعر ، إذ أن أى تجديد فى الموسيقى يجلب أخطاراً شديدة على الدولة كلها ، وينبغى نظره ، هذا ما قال به دامون Damon وما أومن به بدورى . من أن المرء فى الأصل لا يستطيع تغيير أساليب الموسيقى دون أن يقلب معها الموازين الأساسية للدولة رأساً على عقب"^(١)

ولقد كانت محاربة التجديد ، على أسس فلسفية ودينية ، شائعة فى الشرق بقدر ما كانت شائعة فى الغرب . فقد روى فيثاغورس أن كبار كهنة فرعون كانوا يحتجون بشدة على تجديدات أساطين العزف . وكان من رأيهم أن التغيير الفنى مصطنع . وأنه بالتالى خطر على الحياة الروحية والمادية للأمة.

كذلك روى هيرودوت أن المصريين كانوا يعتقدون أن لألحانهم الدينية أصلاً مقدساً ، ولهذا السبب لم يكونوا يسمحون بأية تجديدات أو يقبلون أنغاماً أجنبية فى طقوسهم الدينية . وقد توسع أفلاطون فى هذه الفكرة فى محاورته "القوانين"^(٢) فأضاف أن المصريين قد نسبوا ألحانهم المقدسة إلى الربة إيزيس . ثم انتقل إلى امتداح قدرة المصريين على خلق ألحان يمكنها قهر الانفعالات الغريزية فى الإنسان

(١) ٤٣٤.

(٢) 'نواويس' لكتاب الثامى ٦٥٧

وتنقية الروح . والمعنى الكامن فى أقواله هذه هو أن الألحان الوحيدة الجديرة بالتقدير هى المقامات والأنغام الموسيقية المحددة بدقة على نحو من شأنه أن يجعل لها تأثيراً عاطفياً بفضل بساطتها المباشرة.

وكان من رأى أفلاطون أن البساطة الموسيقية لا تتعارض مع القانون الطبيعى . فإشاراته المتعددة إلى الموسيقى تتضمن الاعتقاد بأن فى وسع الموسيقى أن تتيح للمرء بعث التوافق بين نفسه المتناهية ، والنفس اللامتناهية ، وذلك عن طريق المزج الرقيق بين أفكاره وأفعاله وبين الأجرام السماوية التى يتم بينها انسجام الأفلاك . أما التخليط الصوتى الصخب فلم يكن ، فى رأى أفلاطون غربياً عن الثقافة اليونانية فحسب ^(١)، بل هو يؤدى إلى التضارب بين النفس البشرية وبين النظام المثالى للأشياء.

ولقد كان أفلاطون يعتقد بأن القوى التى تمارسها الموسيقى على الانفعالات البشرية قوى غير مأمونة ، شبهها بقوة السحر . وكان ينظر إلى المزامير الموسيقية (التى تسمى عادة بالناي flutes فى الترجمات الإنجليزية) على أنها ذات قدرة خاصة على الفوضى ، وكتب يقول إن الآلات المتعددة الأوتار التى أصبحت من البدع المنتشرة حينئذ تبعث الاضطراب فى نفوس السامعين وكان يعتقد أن الليرا (Lyre) التقليدى والصنج harp ومزمار الرعاة . هى الآلات المأمونة أخلاقياً ، ولا سيما فى تعليم الصغار.

ومن الواجب ، فى نظر أفلاطون ، أن تكون المعزوفات والمؤلفات الموسيقية معاً ذات طبيعة بسيطة ذلك لأنه كان يخشى أن تؤدى الاتجاهات الناعمة فى الموسيقى إلى تخدير أعصاب المواطنين العاديين ، مما يترك أثناً تحت رحمة أعدائها . كذلك خالف الموسيقيين فى استخدامهم للإيقاعات المعقدة والقوالب الموسيقية المختلطة . وإذا كان تيموثيوس Timotheus (حوالى ٤٤٦ - ٣٥٧ ق. م.) وهو واحد من مشاهير المجددين فى عصر أفلاطون ، قد زاد أوتار الليرا إلى

(١) القوانين ، الكتاب السابع . ٨١٢.

أحد عشر أو اثني عشر ، فإن هذه الزيادة في ذاتها كانت تشكل خطراً ممكناً على الدولة القائمة . ومن جهة أخرى فقد كان أفلاطون معجبا بفلسفة الموسيقى السائدة في أسبرطة ، وهي الفلسفة التي كانت تحظر أى خروج عن القواعد القديمة للموسيقى^(١) . فيما يلي بعض أمثلة الحظر التي رواها بلوتارك عن أسبرطة : " ولقد كانوا يحترمون موسيقاهم القديمة ، في جديتها وبساطتها ، إلى حد أنهم لم يسمحوا بأى انحراف من القواعد السائدة ومقاييسها ، حتى أن مجلس القضاء الأعلى " Ephori " أوقع ، بناء على شكاوى تلقاها ، عقوبة شديدة على ترباندر Terpander (وهو موسيقار ذائع الشهرة والصيت ، عرف بمهارته الفائقة وبراعته في العزف على الصنج ، كان يبدى للتراث القديم أعظم التبرجيل ، بحيث شهدت مدائحه بما كان يحمله من احترام للأفعال البطولية الفاضلة) فحرمه من صنجه ، وزاد من قسوة العقوبة بأن عرض الصنج على الجماهير لتصب عليها غضبا ، فعلقها بمسمار أمامهم - كل ذلك لأنه أضاف إلى الآلة الموسيقية وتراً واحداً يزيد على العدد المعتاد المقرر مع أنه لم يكن له نفع أو غرض في ذلك إلا تنويع الصوت وجعله أنفع وأمتع . ولقد

(١) في "القوانين" الكتاب الثالث ، ٧٠٠ - ٧٠١ ، يقول أفلاطون : " .. ويمضى الوقت ، أدخل الشعراء أنفسهم عهد التجديد السوقي الفوضوى ولقد كان هؤلاء الشعراء عبارة . ولكن لم يكن لديهم إدراك لما هو صحيح أو مشرّع في الموسيقى : فتراهم يثورون ويفورون وكأنهم رافضون مخمورون ، وتستبد بهم متع لا رابط بينها : فيمزجون النحيب بالأناشيد ، وأهازيج النصر بأغاني الرقص ، ويقلدون أصوات الناي على الليرا ، ويبتشون الاضطراب في كل شيء . تراهم يذكرون عن جهل أن ليس للموسيقى حقيقة ، وأن الوسيلة الوحيدة للحكم عليها حكما صحيحا سواء أكانت سليمة أم فاسدة ، هي لذة السامع . وعن طريق تأليف مثل هذه الموسيقى الإباحية ، وإضافة كلمات إباحية مثلها إليها ، يشبون في نفوس العامة روح التمرد والتبجح ، ويجعلونهم يتوهمون أن في استطاعتهم الحكم بأنفسهم على اللحن والقناء . وهكذا تحول النظارة من الصمت إلى الصياح . وكأنهم يفهمون ما هو سليم وما هو فاسد في الموسيقى والشعر ، وبدلاً من أن تزدهر الأرستقراطية "حكم الصفوة" ازدهر نوع شرير من "التياتروقراطية" "حكم النظارة" ذلك لأنه لو كانت الديمقراطية التي تحكم مؤلفة من أشخاص متعلمين فحسب ، لما ترتب على ذلك خطر شديد . ولكن أول ما ظهر في الموسيقى هو الفوضى العامة والفرور الشامل الذي يتوهم فيه الكل أنهم يعرفون كل شيء ، ثم أتت الحرية في أعقاب ذلك . ولم يعد الناس الذين يتخيلون أنفسهم عارفين ما لا يعرفونه . لم يعودوا يخافون من شيء . وانعدام الخوف يؤدي إلى فقدان الحياء . فماذا يكون انعدام الحياء هذا . وهو شر لاشك فيه . إن لم يكن هو الرفض الوقح للاسترشاد بآراء من هم أصلح ، اعتماداً على رأى مفرط الجراءة في الحرية ؟

كانت أفضل الموسيقى عندهم هي أكثرها جدية وساطة ، وأقربها إلى الطبيعة . ومن أجل هذا السبب ذاته استل أحدهؤلاء القضاة سكيناً قطع به أوتار صنج تيونيوس ، لأنه تجاوز عدد السبعة بها ، أثناء دخوله في مسابقة في " الأعياد الكرنية Carnean " التي كان يحتفل بها تمجيداً لأبولو . وهكذا بلغ من شدة تشبثهم بعاداتهم وأساليبهم القديمة أنهم لم يكونوا يتحملون أبسط تجديد ، حتى ولو كان ذلك في أمور تافهة أو ضئيلة الأهمية ، خشية أن يؤدي الإسراف في شيء إلى الإسراف في شيء آخر ، حتى ينتهي الأمر ، بعد تغيرات متدرجة غير ملموسة ، إلى تجاهل مجموع تشريعاتهم واحتقارها ، مما يضعف الدعامة الرئيسية التي يركز عليها بناء حكومتهم ويؤدي إلى تقويضها.^(١)

ولقد تمثلت في تيموثيوس الرغبة الملحة للفران الخالق في التغير . وعمل الشعراء الموسيقيون على التعبير عن مشاعرهم بأساليب ووسائط جديدة ، تحدوا بها القوالب التقليدية . وقد روى تيموثيوس أنه قال : "لست أتغنى بالماضي" ثم أعقب ذلك قوله : "في التجديد القوة ... إلى الحميم يا ربة الفن العجوز" ومضى التمرد في الفنون حثيثاً . ولكن أرسطوفان تصدى للتحدي الموجه إلى أنصار التقاليد ، وقاد حملة ضد الاتجاه الجديد في الموسيقى ، ثم سار في أعقاب معاصره فركراتيس Pherekrates (القرن الخامس ق . م .) غير أن المجددين في ذلك العصر ظلوا يغيرون في الموسيقى والآلات ، ملتزمين سبلاً جديدة للتعبير . وقد أزعج هذا الاتجاه أفلاطون وهو يرى الألحان والأنماط الإيقاعية التقليدية تلقى من الجمهور إعراضاً متزايداً ، بعد أن كانت هي المميّزة للفن الهليني . وظهرت أساليب جديدة أكثر تزويقاً ، أصبحت هي محط الأنظار في عصره ولو كان لنا أن نقبل شهادة بلوتارك لقلنا إن الموسيقى في عصر أفلاطون كانت تجيش بالعواطف .

^(١) "قوانين الاسبرطيين وعاداتهم " المجلد الأول . ص ١٧ (ترجمه إلى الإنجليزية جون بولين) John Polleyn (الناشر . Little Brown and Co . بوسطن . ١٨٩٨ .

ولقد كان لفظ "الموسيقى" يدل عند اليونانيين على مفهوم مزدوج فهو من جهة يشمل جزءاً من المناهج التعليمية كالقراءة والكتابة والرياضيات والرسم والشعر. ومن جهة أخرى كان يستخدم بالطريقة التي نستخدمه بها ، فيدل على الموسيقى بمعناها الدقيق . ولقد كانت الموسيقى بالمعنى الأخير وثيقة الارتباط بالقراءة والكتابة والرياضيات والرسم والشعر إلى حد أن أى تغيير فى الموسيقى كان يراقب بحذر شديد ، إذ أنه سيؤثر بالتالى فى البرنامج التعليمى الكامل للشباب الأثينى. وأهم ما فى فلسفة أفلاطون فى الموسيقى هو أن الموسيقى ، من حيث هى مبحث تعليمى وثقافى ، ينبغى أن تستخدم فى تحقيق أخلاق فاضلة . وقد عرض أفلاطون فى محاوره "طيمائوس" مذهباً أنطولوجياً يتصور العالم على أنه من خلق عناصر هندسية . وفى خلال عملية إرجاع الطبيعة إلى أنموذج صوفى من العلاقات العددية ، أعرب عن الرأى القائل إن الموسيقى قد وهبت للإنسان لكي تجعله يحيا حياة منسجمة حكيمة^(١) وهكذا أصبحت للموسيقى وظيفة غائية تساعد على بلوغ الأخلاق الفاضلة.

ويمكننا أن نعرف بدقة كنه هذه التأثيرات الأخلاقية إذا رجعنا إلى مصادر كتلك الفقرات التى أعرب فيها أفلاطون ، فى محاوره "الجمهورية" عن اقتناعه بأن من الواجب إبعاد المقامين الأيونى والليدى من الدولة لأن لهما طابعاً ناعماً متراحياً أما المقامان الدورى والفريجى ، بما لهما من طابع عسكرى ، فيحب إبقاؤهما . وبعد أن وضع أفلاطون أساساً أخلاقياً للمقامات اليونانية ، انتقل إلى تحليل خصائصها ، أى الإيقاع واللحن ، ثم تساءل فى محاوره "القوانين" إن كان الإيقاع واللحن فى

(١) فى "طيمائوس" ٤٧٠ ، يقول أفلاطون :

"... إن الموسيقى من حيث هى ملائمة للصوت البشرى ولحاسة السمع . قد وهبت لنا من أجل الانسجام . وهذا الانسجام ، الذى يتميز بحركات مماثلة لتقلبات نفوسنا . ليس فى نظر الفاهمين لأسرار ربان الفنون صادراً عنها فى سبيل لذة لا عاقلة ، كما يعتقد الناس فى أيامنا هذه أن هذا هو الغرض منه . وإنما المقصود منه تقوية 'أى تنافر قد ينشأ فى مسالك النفس . وهو قد جعل لكي يعيننا على جعلها متوافقة مع ذاتها . كذلك أعطتنا الربان الإيقاع لهذا الغرض نفسه ، نظراً إلى ما يسود بين البشر عامة من أساليب مضطربة متنافرة لكي يعيننا على التخلص منها".

ذاتهما "يحاكيان الخلال الطبية والسينة فى الناس" وبعد أن أصبحت آراؤه الموسيقية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالمبادئ الأخلاقية ، طبقها بطريقة عملية دقيقة فى جملتها على نوع بدائى من "البوليفونية" كان قد بدأ يذيع فى أيامه ، فوصفه بأنه تخليط نغمى لا يمكن أن يسفر عنه إلا الاضطراب الذهنى ، ثم نصح الشاعر المغنى اليونانى بأن يؤلف أنشودته الموسيقية بحيث يمكن أداؤها "نغمة نغمة" لا بواسطة "مجموعة معقدة ومتنوعة من الأنغام" كما يحدث "عندما تعطينا الأوتار صوتاً والشاعر أو واضع اللحن صوتاً آخر" وهكذا قال أفلاطون محذراً إن "التوافق والانسجام الذى تتجمع فيه مسافات قصيرة وطويلة ، وأنغام بطيئة وسريعة ، أو مرتفعة ومنخفضة" وكذلك التنوعات المعقدة عندما تكيف مع أنغام الليرا ، تؤدي قطعاً إلى إثارة صعوبات : "إذ أن المبادئ المتعارضة تبعث الاضطراب" ^(١) والنتيجة التى تبنى على ذلك هى أن تنوع الإيقاع واللحن وتعقيدها أمر يبنى تجنبه ، لأنه يبعث الانقباض والاضطراب فى الذهن مما قد يبعد الناس عن المجرى الطبيعى للأشياء ، وينقلهم إلى عالم اللامعقولة والخيال.

وهكذا رأى أفلاطون أن الأنماط والأنغام الموسيقية المحددة بدقة ، والتى تؤثر عاطفياً بفضل بساطتها المباشرة ، هى وحدها المفيدة ، وفى وسع النوع الصحيح من الموسيقى أن يساعد الإنسان على أن يوائم بين نفسه المتناهية وبين اللامتناهى.

"... فالإيقاع والانسجام يجدان طريقهما إلى الأغوار الباطنة للنفس ، حيث يستقران راسخين" ^(٢) أما التخليط الصوتى الصاخب فقد يجعل النفس البشرية تتضارب مع النظام المثالى للأشياء . وعلى ذلك فمن الواجب نبذ الشعراء المغنين الذين يضعون موسيقى غير ملائمة للنظام الطبيعى ، من صفوف المجتمع ، إذ أنهم يحطمون النفوس ، ويجعلون بهلاك المجتمع.

^(١) الكتاب السابع ، ٨١٢-٨١٣.

^(٢) الجمهورية ، الكتاب الثالث ، ٤٠١.

القسم الثالث – أرسطو :

اقتبس أرسطو (٣٨٤ - ٣٢٢ ق.م.) جزءاً كبيراً من فلسفته من أفلاطون . فقد اتفق مع أستاذه على أن الموسيقى فن مقلد صيغ على أنموذج الانسجام الكوني . كذلك نظر أرسطو إلى الموسيقى ، كما نظر إليها اليونانيون عامة ، على أنها أكثر الفنون تقليداً للشخصية وتمثيلاً لها ، إذ أنها صورة مباشرة للشخصية أو نسخة منها . "إن الإيقاع واللحن يهيئان محاكاة للغضب والرفقة ، وكذلك الشجاعة والاعتدال وكل الصفات المضادة لهذه وغيرها من صفات الشخصية . وهذه المحاكاة لا تكاد تفرق عن الانفعالات الأصلية إلا قليلاً ، كما نعلم من تجربتنا الخاصة ، إذ أن سماعنا لهذه يحدث في نفوسنا تغيرات . وليست عادة الشعور باللذة أو الألم إزاء التمثيلات المجردة بمختلفة كثيراً عن نفس هذا الشعور إزاء الأشياء الواقعية ^(١) وإذن ففي الإيقاع واللحن نجد محاكاة شديدة الواقعية للغضب والهدوء ، فضلاً عن الشجاعة والاعتدال وأضداد هذه الصفات . أي أن المحاكاة الموسيقية لا تقتصر على الأحوال الشعورية فحسب ، بل تشمل الصفات الأخلاقية والاستعدادات الذهنية أيضاً . فالموسيقى التي يضعها شخص ما ، تشكل شخصية المستمع في اتجاه الخير أو الشر . والموسيقى انعكاس لصانعها . والأمر في ذلك لا يقتصر على كون شخصية المرء تصور فيما يخلقه ، بل إن من تصل موسيقاه إلى أسماعهم يتأثرون إلى حد بعيد .

كذلك ربما كان أرسطو متأثراً بأفلاطون عندما وضع النظرية القائلة إن المأساة "التراجيديا" ينبغي أن تتضمن أفعالا تثير الشفقة والخوف حتى تتم عملية "التطهير" Katharsis "الانفعالي" ^(٢) فلا شك أن أرسطو كان يعرف ذلك النص الذي

(١) "نسياسة . الكتاب الثامن ، الفصل الخامس ، ١٣٤٠ . في كتاب "المؤلفات الرئيسية لأرسطو The Basic Works of Aristotle" (ترجمه جويت Jowett) الناشر Random house ، نيويورك ١٩٤١ .
ملاحظة مستترجم : لم يترجم جويت كل ما ورد في كتاب "المؤلفات الرئيسية لأرسطو" بل ترجم كتاب "نسياسة وحده".

(٢) في المرجع نفسه . الفصل السابع ، ١٣٤٢ . أ ، يقول أرسطو : =

لاحظ فيه أفلاطون في محاوره "القوانين" أن الحركة مفيدة للنفس والجسم معا لأن الإيقاع يهدئ الخوف ويعيد التوازن النفسى . فقد قال أفلاطون : "إن انفعال الراقصات في أعياد الخمر ، كذلك الأطفال ، هو انفعال خوف ، ينشأ عن عادة سينة للنفس . وعندما يبعث أحد مثيرا خارجيا في هذا النوع من الانفعالات ، فإن الحركة الآتية من الخارج تغلب على الحركة الداخلية الفطرية العنيفة ، وتحدث طمأنينة وهدوء في النفس وتهديئ النبضات المضطربة للقلب ، وهو أمر مرغوب فيه إلى حد بعيد ، إذ يجعل الناس يدب في أحضان الطفل ، ويجعل الراقصات ، مع بقائهن أيقاظا ، يرقصن على المزمار بمعونة الآلهة التي يقدمن إليها قرايين مقبولة ، وبعث فيهن حالة ذهنية متزنة تحل محل التشنجات".^(١)

ولقد أنبأنا أرسطو كسينوس Aristoxenus ، تلميذ أرسطو ، أن استخدام طريقة "التطهير" قد ظهر في الأصل لدى الفيثاغوريين . ولكن الواقع أن عادة استخدام الموسيقى في علاج المختلين عقليا ليست يونانية الأصل ، وإنما اتبعت في الصين ومصر قبل أن يستخدمها الكهنة اليونانيون . وأغلب الظن أن أرسطو قد وسع هذه النظرية بعد أن لاحظ ما لبعض أنواع الموسيقى من تأثير في إحداث حالة نفسية أو نشوة دينية أو "أحوال" كما كان يسميها اليونانيون ، "وهو أمر نادرا ما يشاهد في هذا البلد ، ولكن مقره الأصلي في الشرق" ولقد كان أولئك الذين يمرون بنوبات من الاختلال العقلي يعدون "مجذوبين" بالآلهة ، فكان الكهنة يتولون معالجتهم . وكان الدواء من نفس نوع الداء ، بمعنى أن أساسه و تقديم موسيقى متشنجة لعلاج العقول المتشنجة . فالحركة الإيقاعية للنغم الموسيقى القلق العنيف ، يمكن أن تؤثر في سامعها المعتل على نحو يكفل إعادة التوازن له . وفي الأدب

"= ذلك لأن المشاعر من أمثال الشفقة الخوف ، أو الحماسة أيضا ، توجد بقوة شديدة في بعض النفوس ، ولها في كل النفوس تأثير يتفاوت قوة أو ضعفا . وبعض الناس يغيبون في حالة تشنج ديني ، فإذا استخدم هؤلاء من الأنحان المقدسة ما يثير النفوس إلى حالة الوجد الصوفى ، فإنهم يبرأون وكأنهم وجدوا التطهر والشفاء . ولا بد لمن يتأثرون بالشفقة أو الخوف وبكل طبيعة عاطفية ، من أن يمروا بتجربة مماثلة ، وكذلك الحال لدى كل من يتعرض لهذه الانفعالات ، هؤلاء جميعا يتطهرون وتشرح نفوسهم وتطرب.

(١) الكتاب السابع ، ٧٩٠ - ٧٩١.

اليوناني إشارات إلى حالات كان كهنة باخوس يجمعون فيها النساء ذوات العقول المختلة المضطربة ، ويقنادونهن إلى المعبد للعلاج ، وهناك يعزف الكهنة موسيقى المزامير الصاخبة التي تدفع النساء إلى الرقص ، وكلما ازدادت الموسيقى عنفاً ازداد الرقص تشنجاً . وعندما تخور قوى النساء يسقطن على الأرض في غيبوبة . وعندما يستيقظن تكون حالات الاختلال العقلي قد زالت ، وتشفى النساء شفاء مؤقتاً أو نهائياً.^(١)

كذلك ردد أرسطو آراء أفلاطون بشأن الطابع الأخلاقي للموسيقى ، فقد كتب في "السياسة" يقول : "إن الألحان الخالصة هي بدورها محاكاة للخلق ، ذلك لأن المقامات الموسيقية تختلف تماماً الواحد عن الآخر ، كما أن تأثيرها في سامعيها يختلف . فبعضها يجعل الناس في حزن وهم ، كالمقام المسمى بالليدي السخيلط ، وبعضها الآخر يضعف الذهن ، كالمقامات الرقيقة الناعمة ، وغيرها يحدث مزاجاً معتدلاً مستقراً ، وهو التأثير الذي يبدو أن المقام "الدوري" يتميز به ، أما الفريجي فيوحي بالحماسة ... ومثل هذه المبادئ تنطبق على الإيقاعات : فبعضها له صفة السكون ، وغيرها له صفة الحركة ، ومن هذه الأخيرة ما يبعث حركة سوقية ، ومنها ما يبعث حركة نبيلة ... فللموسيقى القدرة على تكوين الشخصية ، ومن هنا كان من الواجب إدخالها في تعليم الصغار ... ويبدو أن فينا نوعاً من التعاطف مع المقامات والإيقاعات الموسيقية ، وهذا ما حدا ببعض الفلاسفة إلى القول إن النفس توافق ، وغيرهم إلى القول بأنها تتصف بالتوافق"^(٢)

(١) كانت أناشيد النصر (Paeans) في الأصل تعاويذ ضد المرض والموت . وكان كلمة paena تعني "الشافي" وقد كانت في الأصل رقصة علاجية . ثم تحولت إلى رقصة تكريم لإله الشفاء ، أبولو .
"بالأنشيد الأغاني المقدسة التي تطرب الأذان برقتها . يستهل شباب الإغريق إلى الآلهة يوماً بطوله . ويسمع منهم أبولو أنشودة الشفاء البدئية . وتشف أذنه الأصوات الساحرة . (بلوتارك . في الموسيقى . ٤٢) . وقد روى هوميروس في الإلياذة أن هذه الأنشودة كانت تستخدم في إبعاد الطاعون . فعندما وقعت إسيرة فريسة للطاعون بعد عدة قرون استدعى الحكام الموسيقي الكريتاني ثاليتاس Thaletas لتأليف أناشيد الشفاء التي تساعد على التخلص من الطاعون .
ملاحظة للسراج : يلاحظ قوة الشبه بين هذه الطريقة اليونانية في العلاج بالموسيقى . وبين ظاهرة "الزّار" المصرية المعروفة .
(٢) الكتاب الثامن الفصل الخامس ١٣٤٠ ب .

غير أن أرسطو اختلف مع أفلاطون في استبعاد هذا الأخير للمزامير . فكتب يقول : "إن سقراط "الجمهورية" مخطيء في اقتضائه على الاحتفاظ بالمقام الفريجي مع الدوري ، لاسيما وهو يرفض استخدام الناي . ذلك لأن الفريجي بالنسبة إلى المقامات الأخرى بمثابة الناي بالنسبة إلى الآلات الموسيقية الأخرى كليهما عاطفي مثير . وهذا أمر يثبت الشعر ، إذ أن الناي أقدر الآلات على التعبير عن الثورة التي تتمثل في رقصات باخوس ، وغيرها من الانفعالات المماثلة ، كما أن المقام الفريجي هو أصل المقامات الموسيقية للتعبير عنها.^(١)

وأضاف أرسطو ، مواصلا بحثه للمقامات الموسيقية : "إن الناس جميعا متفقون على أن الموسيقى "الدورية" أكثر الأنواع جدية ورجولة . ولما كنا نقول بوجوب تجنب التطرف واتباع الوسط ، ولما كان المقام الدوري وسطا بين المقامات الأخرى ، فمن الواضح أن شبابنا يجب أن يعلموا الموسيقى الدورية."^(٢) وعلى هذا النحو صاغ أرسطو مذهباً أخلاقياً مبنيًا على فكرة الوسط العدل .

وقد وجدت النصيحة الحكيمة التي وجهها أفلاطون إلى حراس الدولة بشأن التعليم الموسيقي في "الجمهورية" وجدت هذه النصيحة طريقها إلى كتاب "السياسة" لأرسطو ، ولكن بصورة معدلة إلى حد ما فقد أكد أرسطو منذ البداية أن أولئك الذين يحكمون على الموسيقى ينبغي أولاً أن يكونوا عازفين أو مغنين لهم حظ غير قليل من الدراية . فليس في وسع أحد أن يفهم الموسيقى أولاً ، ثم يقدرها ثانياً لكي يصدر حكماً معقولاً على قيمتها ، إلا من توافرت لديه معرفة بمختلف الأساليب والإيقاعات والألحان ، وقدرة على التذوق الفني للموسيقى التي تعرف . وعلى ذلك فلا بد من تثقيف الشاب الأثيني موسيقياً إذ شاء أن يصبح مواطناً مستنيراً لكن ما مقدار التعليم الموسيقي الذي يتعين على الشاب أن يتلقاه؟ في هذه الحالة أيضاً حدد أرسطو المطلوب على أساس فكرة الوسط العدل : "إن دأري الموسيقى يبلعون القدر المطلوب إذا ما توقفوا في تعليمهم قبل المرحلة التي

^(١) المرجع نفسه الفصل السابع ١٣٤٣ ب
^(٢)الموضع نفسه

بمكثهم فيها إجادة فنون العزف التي تمارس في مسابقات المحترفين . ولم يسعوا إلى اكتساب تلك المهارات العجيبة في العزف . التي نشجع اليوم في هذه المسابقات ومنها انتقلت إلى ميدان التعليم^(١) فعدما يكون الطالب قد اكتسب معرفة معقولة بالموسيقى وأصبح قادرا على عزف الآلات . ينبغي أن يقال له ان الإقبال المفرط على الموسيقى لأجل الترويج عن النفس قد يؤدي إلى الابتذال ولكن من الممكن أن نفى بشروط الوسط العدل إذا " مارس الشبان ذلك النوع الذي حددناه من الموسيقى ، على ألا يتجاوزوا الحد الذي يمكنهم فيه أن يشعروا بالطرب للألحان والإيقاعات الرفيعة . وليس فقط لذلك النوع الشائع من الموسيقى ، الذي يطرب له كل عبد أو طفل ، وربما بعض الحيوانات^(٢) ". فما هي الآلات التي تستخدم في تعليم الشباب ؟ "إن الناي أو أية آلة أخرى تقتضى مهارة فائقة ، كالليرا ، ينبغي ألا يسمح بها في التعليم ... فضلا عن ذلك فليس الناي بالآلة التي تعبر عن الصفات الأخلاقية ، وإنما هو مثير أكثر مما ينبغي . والوقت المناسب لاستخدامه هو ذلك الذي لا يكون العزف فيه هادفا إلى التعليم . وإنما إلى التخفيف من الانفعالات . وثمة اعتراض آخر هو أن حيلولة الناي دون استخدام الصوت البشرى يقلل من قيمته التعليمية . " (٣) " وهكذا فإننا نرفض آلات المحترفين والأسلوب الاحترافي في تعليم الموسيقى (وأنا أعنى بالاحترافي ما يتبع في المسابقات) . إذ أن العازف لا يمارس فنه في هذه الحالة من أجل العلو بنفسه ، وإنما لكي يبعث في نفوس سامعيه لذة من نوع مبتذل ، ولهذا السبب لم يكن أداء هذه الموسيقى من مهام الأحرار ، وإنما هو عمل عازف أجير ، والنتيجة هي أن يكون العازفون مبتذلين ، إذ أن الغاية التي يستهدفونها سيئة ، كما أن ابتذال المتفرج يؤدي إلى هبوط مستوى

^(١) المرجع نفسه ١٣٤١

^(٢) الموضوع نفسه.

^(٣) الموضوع نفسه

الموسيقى، و بالتالى مستوى العازفين : فهم يتطلعون إليه ، وهو يجعلهم على ما هم عليه ، ويتحكم حتى فى تشكيل أحاسيسهم بالحركات التى يتوقع منهم القيام بها.^(١) وعندما وبخ فيليب المقدونى ابنه الإسكندر قائلا: "ألا تخجل من براعتك هذه فى اللعب بالأوتار ؟" كان فى الواقع يعبر عن فلسفة الموسيقى التى حاول أرسطو ، بوصفه أستاذا للإسكندر فى صباه ، أن يبينها فى نفس تلميذه . وقد روى بلوتارك هذه القصة مشيرا إلى أنتيستينيس^(٢) Antisthenes الكلبى الذى قال : " عندما سمع أن إسمينياس Ismenias عازف بارع على المزمار ، قال : ولكنه إنسان حقير ، وإلا لما كان عازفا بارعا إلى هذا الحد " وهكذا قال فيليب ذات مرة لابنه الذى كانت أنامله تعزف على الأوتار عزفا ساحرا بارعا بعد أن تدور كنوس الخمر : "ألا تخجل من براعتك هذه فى اللعب بالأوتار؟" - فحسب الملك ، بلا شك ، أن يكون لديه من الفراغ ما يتيح له سماع الآخرين وهم يعزفون ، وهو قطعاً يبدى تنازلاً كبيراً لربات النغم لو كان مجرد متفرج على مثل هذه المسابقات.^(٣)

كذلك كان قلق أرسطو على حالة الموسيقى فى عصره يرجع إلى أصل أفلاطونى . ففي محاوره "بروتاجوراس" أشار أفلاطون إلى مرحلة فى الموسيقى اليونانية بدأت ملامحها تتحدد فى القرن السابق له ، وأخذت تكتسب شهرة واسعة بين الجماهير فى جيله ، فقد كان الموسيقيون المحترفون الذين يعزفون فى المسابقات ، فى نظر أفلاطون ، علامات على تدهور بطنىء ، ولكنه مؤكد ، للحضارة اليونانية . وقد اعترض أفلاطون على الاهتمام بالتعبير الذاتى ، والقوالب الحرة ، والألحان المنمقة ، والبدع الإيقاعية ، والألحان الكروماتية "Chromatic" وقد ظهر الموسيقار المحترف فى اليونان خلال القرن الخامس ، وذلك فى أشخاص

(١) المرجع نفسه ، ١٣٤١ ب.

(٢) كان أنتيستينيس (٤٤٤ - ٣٦٥ ق.م.) تلميذ سقراط ومؤسس المدرسة الكلية فى الفلسفة . يرى أن الموسيقى مضيعة للوقت لا ضرورة لها ولا جدوى منها . وكان الكلبىون يرون أن "الموسيقيين البارعين" كثيراً ما تكون نفوسهم نازلاً و بالتالى فهم منحرفون عن الحقيقة

(٣) "سير بلوتارك Plutarch.s Lives" المجلد الثالث . ص ٥ (ترجمها برنادوت بران Bernadotte parrin) الناشر Heinemann W. لندن ١٩١٥

بيموثيوس Timotheus وإريبيدس Euripides (٤٨٠ - ٤٠٦ ق م) وفرونييس Phrynys (القرن الخامس ق م) . وهو مجدد ثالث "نمط الهكسامتر Hexameter بالشعر الغنائي الحر ، وحمل صوت الليرا يشبه صوت البوق " كان ذلك عصرا يعبر فيه الموسيقيون الأساليب والآلات حسب أهوائهم ، فيحربون إيقاعات وأساليب جديدة في العزف لزيادة القدرة التعبيرية للموسيقى . كما كان عهدا اتصف بالذاتية إلى حد دفع أفلاطون وأرسطو إلى التحسر على التراث اليوناني الذي كان بسبيل الاندثار في المجال الفني.

وقد دعم بلوتارك آراء أفلاطون وأرسطو . إذ أشار إلى أنه . فل أيام فرونييس Phrynys والاتجاه الذاتي "لم يكن يسمح للموسيقيين ، ما يسمح لهم الآن بإدخال تعديلات على اللحن أو الإيقاع كما يشاءون . وإنما كان عليهم أن يلتزموا ، دون تغيير ، الأنشيد الشائعة بينهم ، حسب الارتفاع الصوتي والوزن الإيقاعي المناسب"^(١) كذلك قدم بلوتارك تأييدا آخر لرأيه القائل إن تجديدات تيموثيوس وفرونييس . عند نهاية القرن الخامس وأوائل القرن الرابع ق م . قضت على البساطة الوقور التي كانت تتميز بها الموسيقى القديمة ، فاقنيس من الروايات الهزلية لفركراتيس Pherekrates وأرستوفان نصوصا ، منها فقرة لرواية هزلية لفركراتيس صورت فيها الموسيقى على أنها شخصية نسائية مشخنة بالجراح ، تشكو أمام العدالة من أن :

"فرونييس قد شوه صورتي ،

كما تفعل عاصفة عاتية ودوامة ثائرة

واستخلص بحيلة شيطانية

أثنى عشر توافقا صوتيا من أوتار الخمسة البسيطة.

ولكن ياسيدي الغالية . أتودين أن تعرفي الحقيقة ،

عمن سب لي أقصى الجرح ، وألحق بي أفظع الآلام ؟

في الموسيقى On Music . ص ١٧ (ترجمة ج. ه. برومي Bromby H) الناشر Chiswick
لندن ١٨٣٢

إنه تيموثيوس الذي طردني من الأرض كلها

لقد كان هو ألد أعدائي :

ففي وسعكم أن تروا آثار قسوته الوحشية

عالقة بي : إذ كنت أتجول ذات مرة وحيدة ،

فقابلني في طريقى المنعزل ،

وهاجمنى بقسوة ، فخارت قواى وانهارت شجاعتي ،

وفيدني بأوتاره الاثنى عشر ، فظلمت أسيره بلا حراك. ^(١) "

ثم اقتبس بلوتارك نصا من أرسطوفان ، الذى هاجم أوربيدس ومن ينادون

بآراء مماثلة لآرائه ، على أساس أنهم أصحاب فلسفة منحلة فى الفن ، ترجع جذورها

إلى الحرية الفوضوية السائدة فى عصر بركليس . "وقد ورد ذكر فليو كسينوس عند

أرسطوفان ، الشاعر الهزلى ، الذى تعرف منه أنه كان أول من أدخل الأغاني فى

المجموعات السيكليية Cyclian . وقد صور الموسيقى على أنها تقدم شكواها على

النحو الآتى :

"لقد دفعنى ، رغما عني ، إلى أن أبدو

فى صورة السكير وسيمانه.

وجعلنى أنطق أصواتا غريبة فاجرة ،

لا يعرفها السلم المتوافق ، وإنما تتجاوز حدوده بكثير ،

وليس لها من هدف واحد مقيد ،

بل تخالف جميع قواعد الانسجام.

وهكذا أخضعنى لإرادته ،

وهاجمنى ، وشوهنى ، وحملنى كل الشرور ،

أما أنا ، فقد ضعفت مقاومتي ، واضطرت إلى الرضوخ ،

كما يميل الغصن اللين فى كل اتجاه. ^(٢) "

^(١) المرجع نفسه ، ص ٧٧.

^(٢) المرجع نفسه ، ص ٧٧ وما بعدها .

أما آراء أرسطو في الانسجام وعلم الصوت فكان يدين بها للفيثاغوريين . ذلك لأن الفيثاغوريين كانوا يرون أنه كلما كانت النسبة بين الجزئين اللذين ينقسم إليهما وتر متذبذب أبسط ، كان توافق الصوتين أكمل . وقد علق أرسطو على ذلك قائلاً : إن هذا المبدأ يستخدمه الصانع بدورهم في صنعهم للمزامير . "ففى المزامير يصلون على توافق بين القرار الجواب (الأوتناف) عن طريق مضاعفة الطول . وهذه هى الطريقة التى يلجأ إليها صانع الناي . وبالمثل يحصلون على الصوت الخامس بواسطة طول نسبته ٣ إلى ٢ ... وعلى الصوت الرابع يطول نسبته ٣ إلى ٤" (١)

كذلك لاحظ أرسطو أن الصوت الأحده سبب صدمات أكثر فى الهواء ، لأن حركته أسرع (٢) ولما كان أرسطو يتفق مع الفيثاغوريين وأفلاطون على أن التناسب انتظام ، وأنه يؤدى بطبيعته إلى إمتاعنا ، فقد استنتج من ذلك "أننا نستمتع بمختلف أنواع الأغاني نظراً إلى ما فيها من طابع أخلاقى ، أما الإيقاع فنستمتع به لأن له ترتيباً عددياً واضحاً ومنظماً ، ولأننا نناق مع طريقة منظمة . ذلك لأن الحركة المنظمة بطبيعتها أقرب إلينا من الحركة المفككة إلى النظام ، بحيث أن مثل هذا الإيقاع أكثر اتفاقاً مع الطبيعة" (٣)

ولقد كان أرسطو يعتقد ، مثل أفلاطون ، بأن الغاية القصوى للموسيقى ينبغي أن تكون خيراً للإنسان والمجتمع . ولكن على حين أن أفلاطون كان يعتقد بأن على الموسيقى أن تحاكي الطبيعة محاكاة آمنة ، فإن أرسطو قد استقل عن أستاذه فى القول إن وظيفة الموسيقى ليست محاكاة الطبيعة ، وإنما إعادة خلق عالم الأصوات الطبيعية فى أنغام موسيقية ذات طابع مثالى . وكان أرسطو يرى أن مؤلف الموسيقى أقدر من أى فنان خلاق آخر على التعبير عن انفعالات الإنسان وسلوكه . لأن القدرة التعبيرية للأنغام أعظم منها لدى الألوان . والموسيقى فن يسمو

(١) المشكلات ١٩٠ ، ٢٣ ، ١٩٠ ب .

(٢) المرجع نفسه ، ١٩٠ ، ٣٥ ، ٩٢٠ ب .

(٣) المرجع نفسه ، ١٩٠ ، ٣٨ ، ٩٢٠ ب .

على الرسم بفضل طبيعتها الزمنية^(١). وهكذا انتهى أرسطو إلى القول بأن الموسيقى لا تقتصر على تصوير المظهر الخارجى للشعور والسلوك الإنسانى، وإنما تمثل الدلالة الباطنة والحياة الانفعالية لأحوال الإنسان وأفعاله على نحو يفوق تمثيل أى فن آخر لها.

القسم الرابع - أرسطو كسينوس والفيتاغوريون :

كان أفلاطون يؤمن بأن للموسيقى القدرة على تشكيل الشخصية. وكان يرى أن الموسيقى الرديئة يمكن أن تبعث فى النفس أحوالاً فاسدة تساعد على تكوين شخصية شريرة، لذلك أكد ضرورة تعليم حراس الدولة تعليماً موسيقياً سليماً، حتى يمكنهم أن يكشفوا ويستبعدوا الموسيقى التى وضعت لنص غير ملائم لها، أو الموسيقى التى تحاول محاكاة أصوات غريبة عن طبيعتها، وهو أمر لا يمكن أن ينجح عنه إلا تقليد فج للظواهر الفعلية فحسب. وقد حرص أفلاطون قبل كل شئ على تنبيه الكبار إلى أنهم ينبغى أن يبدوا الاحتقار الكامل للموسيقى التى تهدف إلى إظهار البراعة الفنية فى العزف على الآلات فقط، وتكون فى الوقت ذاته بعيدة عن معنى الألفاظ. ولم يكن أفلاطون يثق كثيراً فى قدرة المواطن العادى على تمييز الموسيقى الجيدة من الرديئة، أو فى إمكان الوثوق من الجماهير فى المسائل المتعلقة بالذوق الموسيقى. لذلك ينبغى أن يتلقى حراس الدولة تعليماً موسيقياً أفضل من تعليم عامة الناس لا فى العزف البارع على الآلات، وإنما فى فهم طبيعة الموسيقى، وتأثيرها فى سلوك، إذ أن الكبار هم الذين تقع على عاتقهم تلك المهمة الدقيقة، مهمة الاختيار بين الموسيقى الجيدة والرديئة.

أما أرسطو فكان فى معظم الأحوال مردداً لنظريات أفلاطون فى الموسيقى وقد اهتم، مثل أفلاطون، بالجوانب العددية للأصوات الموسيقية. وكانت الأفكار التى قدمها عن التركيب النغمى وعلم الأصوات أكثر تقدماً من أفكار أى يونانى آخر باستثناء تلميذه أرسطو كسينوس Aristoxenus.

^(١) المرجع نفسه، ١٨، ٢٧، ٩١٩، ب.

ولقد تجنب أرسطو كسينوس (الذى ولد فى حوالى ٣٥٤ ق.م.) المشكلات الأخلاقية والتفسيرات الرياضية الخالصة للموسيقى التى تمسك بها كل من أفلاطون وأرسطو. وكان يعتقد أن الحس والعقل، أى القدرة على السماع والقدرة على التمييز، لابد أن تتيح للمرء أن يحكم بنفسه على الموسيقى بأنها جيدة أو رديئة. صحيح أنه وافق على أن لبعض الأساليب الموسيقية، أوجه شبه مع حالات أخلاقية معينة^(١) ولكن هذا التشابه ينبئ ألا يفهم حرفيا أو يبالغ فيه.

ولم يكن أرسطو كسينوس بدوره شديد الحماسة للتجديدات الموسيقية فى عصره فقد شكك من أن كثيرا من الأعمال الموسيقية الجديدة قد فقدت جديتها وبساطتها. وزادت الزخارف الصوتية حتى لم يعد من الممكن تمييز اللحن الأصلي وكانت المقامات تتغير بسرعة زائدة وتفتقر إلى الترابط والاتصال. أما الموسيقى المصاحبة فكانت تسير فى طريقها الخاص، وكثيرا ما كانت صاحبة ملئنة بالضجيج. ومن هنا فإنه وصف كثيرا من الأعمال الموسيقية الجديدة بالانحلال، كما فعل أفلاطون وأرسطو من قبله.

ولقد ميز أفلاطون، فى الكتاب السابع من "الجمهورية" بين "النظرة العملية" الخالصة إلى الموسيقى كما تتمثل لدى هؤلاء الأفاضل الذين يداعبون الأوتار ويعذبونها ويشدونها إلى مفاتيحها، والذين ينصب اهتمامهم على ضربات الريشة، وسورات الأوتار وهدونها وإقدامها، وبين النظرة العلمية لدى الفيشاغوريين الذين "بحثوا فى العلاقة القائمة بين هذه التوافقات المسموعة. وانتقد الأولين

(١) اختلف تلميذ آخر لأرسطو، هو ثيوفراستس Theophrastus الذى خلف أرسطو فى التدريس بالليسيوم (Lycium)، مع أستاذه حول النتائج الأخلاقية للموسيقى. فقد سار أرسطو على نهج أفلاطون فى الربط بين الأساليب الموسيقية اليونانية وبين الشخصية الأخلاقية الكاملة. أما ثيوفراستس فقد ربط بين هذه الأساليب وبين الانفعالات وحدها. وقد عزا ثيوفراستس أصل الموسيقى وطبيعتها إلى التعبير الانفعالي عن الحزن واللذة والحماسة. "فلما كان الحب ينطوى على كل أسباب الموسيقى - أى الحزن واللذة والحماسة .. فلا بد أنه يزيدنا، أكثر من أى انفعال آخر، ميلا إلى الشعر والغناء ..".
نصوص بلوتارك Plutarch's "Symposiacs". الكتاب الأول. المسألة الخامسة. ٢. المجلد الثالث ص ٣٠٨ - ٣١٩. الناشر Little Brown and Co. بوسطن ١٨٩٨.

لابهم "أحضعوا عقولهم لأدائهم" وبذلك جعلوا أنفسهم "مناراً للسحرة" ولكنه انتقد الفيثاغوريين بدورهم ، لأنهم "اكتفوا بقياس الأنعام والتوافقات التي نميرها الأذن واحداً مقابل الآخر فاجهدوا بذلك أنفسهم دون حدود" وكان الأحدر بهم ، في رأيه أن "يعكفوا على بحث المشكلات . بقصد معرفة الأرقام المتوافقة والأرقام غير المتوافقة ، وسبب هذا الاختلاف بينهما^(١)"

كذلك انتقد أرسطو كسينوس آراء الفيثاغوريين ، على أساس أن الرياضيات وحدها لا يمكنها أن تفسر الطبيعة الحقيقية للخلق أو التذوق الموسيقي . كما انتقد أبحاث العمليين أو التجريبيين الذين كانوا يهتمون بالأنغام الموسيقية المفردة أكثر مما كانوا يهتمون بالعلاقة اللحنية بين نغمة وأخرى^(٢) وقد رفض أرسطو كسينوس الاعتماد على الأذن وحدها في تحديد الطابع الجمالي للعمل الموسيقي . كما رفض الرأي القائل بأن الأحكام الجمالية في الموسيقى هي أساساً عملية عقلية ، فروى أن بعض السابقين عليه ، "أقحموا الاستدلال العقلي الذي ينتمي إلى مجال غير مجال الموسيقى ، ورفضوا أن يعترفوا بالحواس لأنها أدوات مصطنعة تفتقر إلى الدقة العقلية ، فأكدوا أن حدة الصوت وانخفاضه يرجع إلى نسب معينة ، واختلاف نسبي في مقدار التردد (الذبذبة) - وهي نظرية خارجة تماماً عن الموضوع ، تتعارض كل التعارض مع الظواهر ، على حين أن غير هؤلاء ، ممن استغنوا عن العقل والبرهان قد اقتصروا على عبارات قطعية منزلة ، فلم ينحسروا بدورهم في تعداد الظواهر الخالصة أما منهجنا فيركز آخر الأمر على ملكتي السمع والتعقل معاً . فبالأولى نحكم على مقدار المسافات ، وبالتالي نتأمل وظيفة الأنغام . وعلى ذلك فمن الواجب أن نعود أنفسنا التمييز الدقيق بين الحزنيات ذلك لأن إرهاف الإدراك الحسي أساسى لدراس العلم الموسيقي . والمعرفة الموسيقية تقتضى معرفة

^(١) تيودور م جري "Theodore M Green" الفنون وفن النقد The Art of Criticism and

of criticism ص ١٨ - ١٩ . الناشر : مطبعة جامعة برنستون ، ١٩٤٧ .

الف الفيلسوف . حوالى " في م الرياضيات الفيثاغوري السهير . بحثه في الأسقام البارموني في عهد أمتنا في سنة الاستدراك الفلسفة

عصر متغير وثابت في آن واحد .. وهذا يطبق دون قيد أو شرط على كل فروع الموسيقى^(١)

وقد كتب "هري س ماكران" في مقدمته لكتاب "الهارمونييات لأرسطو كسيوس" يقول: "كانت حدود العلم الموسيقي قد أسيء فهمها تماماً طوال الوقت السابق على ظهور أرسطو كسيوس في الميدان. صحيح أنه كانت توجد مدرسة مزدهرة للفن الموسيقي، وكان هناك تفضيل واسع لهذا الأسلوب في التأليف على ذلك، ولهذه الطريقة في الأداء على تلك، ولهذا التركيب للآلات على ذلك وكانت العادات التي تكونت نتيجة لهذه التفضيلات تنقل بالتعليم، وتسيراً لهذا التعليم، ومساعدة على الحفظ، كان يلجأ إلى الرسوم والتعميمات السطحية. أما المبادئ لذاتها فلم يكن الفنان، الذي كان تجريبياً عملياً، يعبأ بها على الإطلاق وفي مقابل هؤلاء التجريبيين كانت هناك مدرسة من الرياضيين والطبيين، يزعمون أنهم دارسون للموسيقى، ويعدون فيثاغورس أستاذاً لهم، كانوا يشغلون أنفسهم بإرجاع الأصوات إلى ذبذبات هوائية، وبمعرفة العلاقات العددية التي تحل عند العقل الرياضي محل التمييزات الحسية بين الصوت الحاد والمنخفض. هذه المدرسة كانت علمية بالمعنى الصحيح، وقد أثبتت الكشوف الحديثة صحة فروضها ودقة حساباتها. ومع ذلك لم يكن العلم الموسيقي ظهر لديها بعد. ذلك لأنه إذا كان الفنانون موسيقيين بلا علم، فقد كان الطبيعيون والرياضيون علماء بلا موسيقى فتحت محور تحليلاتهم تساوى كل التفضيلات الموسيقية. ويضحى بكل قيمة موسيقية، وترتد الأصوات والألحان الرفيعة الحميلة. شأنها شأن القبيحة المحطية. إلى علاقات عددية وعلاقات بين العلاقات. يكون لكل منها من القيمة الزائدة أو الناقصة ما لأية واحدة أخرى ولقد اهتم الميناعوريون بإيضاح السوانق الفيريانية والرياضة للأصوات بوجه عام. إلى حد أنهم لم يدركوا أن لب الأصوات الموسيقية إنما يكون في علاقتها الدينامية بعضها بعض وهكذا لم تتكون لديهم المفكرة

(١) ج. مونتات لأرسطو كسيوس "The Harmonics of Aristoxenus" ص ١٨٨ - ١٩٠ نشره و ترجمه هري س. ماكران Henry S. Maeran (أكسورد، مطبعة مدرسين لندن ١٩٠٩)

الصورية الصحيحة عن الموسيقى . وهى الفكرة التى كاس ماثلة دائما امام دهن
أرسطو كسينوس وأعنى بها فكرة سق الأصوات أو الكل العصى الذى تكونه .
والذى يكون وجود كل جزء فيه مرهونا تماما بما يفعله . ولا يمكن فيه للصوت أن
يكون جزءا منه لمجرد أن هناك مكانا له ، وإنما لابد أن تكون له وظيفة يستطيع
القيام بها.^(١)

وربما كان أرسطو كسينوس أول المفكرين الموسيقيين الإنسانيين فى
الحضارة الغربية . فقد اتخذت فلسفته الموسيقية من الإنسان حكما وحيدا لما هو
خير وما هو شر فى الموسيقى . وكان يقدر تماما الدور الذى قام به التجريبيون
والفيثاغوريون فى أبحاثهم للتركيب الفيزيائى والرياضى للأنغام . ولكنه كان يرى أن
الأنغام المفردة لا تكون بذاتها موسيقى ، وأن معرفة العناصر العددية لأنغام معينة لا
يؤدى بالضرورة إلى زيادة قيمة الموقف الجمالى للموسيقى . فمعرفة "الهارمونييات"
شرط ضرورى للفهم ، ولكن أرسطو كسينوس كان يعتقد أن التقدير الصحيح
للموسيقى يتجاوز نطاق فهم فيزياء الصوت ونظرياته العلمية ، ولا بد أن يبلغ أوجه
فى الشعور العاطفى.

وبالكلام عن أرسطو كسينوس نقرب ، تاريخيا ، من نهاية الحضارة الأثينية
والخلق الموسيقى اليونانى . وفى عصره ثبتت دعائم موسيقى الآلات الخالصة ،
وصمدت بعد استحداثها أمام صيحات الفلاسفة ، كما طرأ تغيير هائل على دور
المجموعة الغنائية (الكورس) فى التراجيديات اليونانية فقد كانت التراجيديات اليونانية
عملا موسيقيا دراميا يستخدم الغناء والكلام معا . وكانت المجموعة تغنى أو تنشأ
طوال المسرحية ، موضحة الأحداث الجارية ، وكثيرا ما كانت تثير حالة انفعالية تمهد
لحدوث كارثة أو بلوغ ذروة . كذلك كانت هناك أغان لأصوات منفردة مشتبكة فى
نسج الرواية ، وكانت هذه الأغاني تضيف تنوعا على الاطراد النغمى للدراما . وفى

حوالي عصر أرسطو كسينوس ، أخذ الغناء الإيقاعي السليبي للمجموعة يتصاعل . إذ أن أفراد المجموعة كانوا يعطون أدوارا إيجابية في التراحيدا .

إن معرفتنا بالموسيقى اليونانية التي كانت توجد فعلا في أيام أفلاطون وأرسطو وأرسطو كسينوس هي معرفة شحيحة مبنية على التخمين . وكنير من الكشف الأثرية الموسيقية التي كان يظن أولا أنها يونانية ، تبين فيما بعد أن لها أصلا متأخرا . ومعظم الألحان الأصلية التي نعرفها لا توجد منها إلا أجزاء فحسب . وأهم هذه الألحان هي "أنشودتان دلفيتان لأبولو Hymns to " Two Delphic Apollo ، وهما لحنان كشفا في ألواح مرمرية في خرائط دار الخزانة الأثينية في دلفي . وأولاهما ترجع إلى حوالي عام ١٣٨ ق . م . وتعد ممثلة حقيقة للموسيقى اليونانية . ولدينا أيضا فقرة من رواية "أورست Orestes " لأوريبيدس ، يعتقد أنها أقدم قطعة موسيقية يونانية نعرفها . غير أن مراجعنا الأصلية للمعلومات التاريخية والنظرية هي كتابات الفلاسفة والمؤلفين النظريين اليونانيين . فمن هذه الكتابات جاءتنا أفكار عن موسيقى هذه الفترة تزيد على ما جاءنا من النماذج الباقية من هذه الموسيقى ، وهي نماذج قليلة ناقصة على أحسن الفروض . وأغلب الظن أن جزءا كبيرا من هذه الموسيقى لم يسجل ، على الرغم من أن اليونانيين الأولين كان لديهم نظام للتدوين الموسيقي . ونظرا ، على الرغم من أن اليونانيين الأولين كان لديهم نظام للتدوين الموسيقي . ونظرا إلى أن جزءا كبيرا من هذه الموسيقى كان يتداول شفويا ، وكذلك لأن القصائد والأغاني كانت تؤلف أحيانا لمناسبة خاصة ثم تطرح جانبا ، فلنا أن نستدل من ذلك على أن الجزء الأكبر من الموسيقى اليونانية قد ضاع بتدهور الحضارة اليونانية .

القسم الخامس – العصر اليوناني الروماني :

كان أبيقور (٣٤٢ – ٢٧٠ ق . م .) . المعاصر لأرسطو كسينوس ، يدعو إلى أسلوب في الحياة منى على الاعتدال والاعتزان . فأرفع الفلسفات تلك التي توجه الإنسان إلى موقف عملي من الحياة وفهم لها من شأنهما أن يجعلنا حياة الإنسان أهدأ وأسلم . وقد وافق أبيقور على التفسير المادى للطبيعة ، كما ظهر في الأصل

لدى ديمقريطس . كذلك كان يرى أن الآلهة في مقارها البعيدة لا تتأثر بؤس البشر ولا يمكنها ، حتى لو شاءت ، أن تؤثر على أي نحو في حياة الإنسان . والنفس البشرية مادية ، وهي تشارك الجسم مصيره . ولكن من الغريب أن أبيقور تابع أرسطو كسينوس في اعتقاده الفثاغوري بأن النفس "انسجام" للجسم . أما "لوكريتيوس Lucretius" (٩٥ - ٥٢ ق . م .) وهو أفضل دعاة الأبيقورية ، فقد سخر بعد قرنين من الزمان من فكرة تطبيق مصطلحات موسيقية ، كالانسجام ، على تركيب الجسم الإنساني ووظائفه . فكتب يقول : "لما كانت طبيعة الذهن وطبيعة النفس قد ثبت أنها جزء من الإنسان ، بمعنى ما ، فلتطرحوا اسم الانسجام جانبا ، سواء أكان قد هبط للموسقيين من قمم الهليكون^(١) أم كانوا هم أنفسهم قد استمدوه من مجال آخر ونقلوه إلى ذلك المجال الذي عندئذ في حاجة إلى اسم مميز . وأيا ما كان الأمر ، فليحتفظ به الموسيقيون لأنفسهم ."^(٢)

أما فليو ديموس Philodemus ، وهو أبيقوري آخر كان معاصرا للوكريتيوس فقد أضاف إلى ذلك قوله : "إن الموسيقى لا معقولة ، ولا يمكنها أن تؤثر في النفس ولا في الانفعالات ، وهي لا تفوق الطبخ من حيث هي فن تعبيري"^(٣) وقد شن فليوديموس حملة على الفلاسفة الذين جعلوا للأساليب الموسيقية اليونانية دلالة أخلاقية ، مثل أفلاطون وأرسطو . ورفض أن يصدق أن الموسيقى تحاكي الظواهر الطبيعية أو تعبر عن حالات ذهنية . وهكذا انتهى فليو ديموس إلى أن الفلاسفة والنقاد الذين لا يمكنهم إجادة العزف أو الغناء هم وحدهم الذين يعززون إلى الموسيقى دلالة أخلاقية ، وبذلك "يقعون فريسة حالات من النشوة ويشبهون الأنعام بالظواهر الطبيعية".

^(١) جبل في اليونان ، اشتهر في الأدب بأنه مقر ربات الفن ومهبط الوحي (المترجم) .

^(٢) "الفلاسفة الرواقيون والأبيقوريون : في طبيعة الأشياء The Stoic and Epicurean Philosophers (Munro) الناشر Random House ، نيويورك ، ١٩٤٠ . ص ١٣٠ - ١٣٥ ، ترجمة هـ أـ منرو H.A.J.

^(٣) برنارد بوزانكيت : "تاريخ علم الجمال A History of Aesthetic B. Bosanquet ص ١٠٠ الناشر George Allen and Unwin لندن ١٩٢٢ .

والواقع أن كتاب لوكريتيوس : "في طبيعة الأشياء" . يسطو على خلاصة الفكر الأبيقورى . وهو يتضمن أيضا نظرية فى أصل الموسيقى الغنائية وموسيقى الآلات . فقد تعلم الإنسان الغناء أولا بمحاكاة الطيور ، ثم اخترع آلات تصاحب غناؤه ورقصه فى أوقات فراغه . "غير أن تقليد الأصوات الواضحة للطيور بالفم كان شائعا قبل وقت طويل من تمكن الإنسان من الغناء فى أبيات شعرية منممة مناسبة . ومن تشييف الآذان بغنائه كما أن صفير النسيم خلال ثقبوب القصبات كان أول ما علم أهل الريف نفخ المزامير المفرغة . ثم تعلموا بالتدريج كيف يعزفون الأغاني العذبة الحزينة ، التى تنبعث عن المزمار عندما تضغطه أصابع العازفين ، و التى تسمع خلال الأحراش الكثيفة والغابات والمراعى ، وعبر الديار المهجورة للرعاة والبيوت ذات الهدوء السماوى . هذه الأنغام كفيفة بأن تهدئ نفوسهم وتبعث فيها الرضا عندما لا تكون بها حاجة إلى الطعام"^(١).

وفى خلال حكم الأباطرة الرومان ، ضم المذهب الأبيقورى بين صفوفه جماعة مستبيرة كانت تعارض البقية الباقية من مذهب تعدد الألوهية الوثنى ، بقدر ما كانت تعارض اللاهوت المسيحى . أما المدرسة الرواقية فى الفلسفة ، التى أسسها زينون (حوالى ٣٥٠ - ٢٥٨ ق.م .) فكانت تمثل جماعة عقلية ظهرت فى العهد الرومانى المتقدم وتسعى إلى إحياء بقايا العقيدة اليونانية ، وقد رفض الرواقيون نظرية المثل عند أفلاطون ، كما رفضوا فكرته فى المعرفة الفطرية ، وذهبوا إلى أن الحس هو المصدر المشترك لكل معرفة بشرية . وكان شعار الرفيع للفلسفة الرواقية هو الفضيلة من أجل الفضيلة . وأسمى خير هو ذلك الذى يستمد من أداء المرء لواجبه بدافع البحث فحسب . وكانوا يرون أن الحكيم وحده هو الحر ، لأنه تعلم كيف يقهر الميل إلى الكسب المادى وعبودية الشهوات . فالحكيم يستسلم تماما لكل ما قضت به الطبيعة والقدر . والعقل يدفع الحكيم إلى قبول هاتين القوتين ، بوصفهما العاملين اللذين يتحكمان فى كل تفكير وسلوك . وعلى ذلك فالواجب

^(١) المرحم المذكور من قبل الكتاب الخامس ١٣٧٩ - ١٣٩١ ص ١٩٠ .

على الناس جميعاً أن يتبعوا الطبيعة ويستسلموا تماماً لها وللقدر الذى نخبه لكل
إنسان . ولما كان انسجام الموسيقى يقتدى بأنموذج الانسجام الطبيعى . فمن
الممكن مساعدة الإنسان على أن يحيا وفقاً للطبيعة إذا أسمعاه الأساليب والإيقاعات
الموسيقية الصحيحة . وفى هذه النقطة كان الرواقيون متفقين مع أفلاطون.

وقد أنبأنا الرواقيان شيشرون (١٠٦ - ٤٣ ق. م .) وسكا (٤ ق . م . ٦٥ م .)
أن الموسيقى قد ازدهرت فى جميع أرجاء العالم الرومانى قرب نهاية القرن الأول
وقد اهتم الرومان بالإيقاع اهتماماً خاصاً ، وهناك من الدلائل ما يشير إلى أنهم
استخدموا نوعاً بدائياً من "البوليفونية" (تعدد الأصوات) وكان هناك إقبال شديد
على اليونانيين الجوالين الذين كانوا يقومون بتمثيل أدوار حركية ، ويغنون
ويغزفون على الآلات الموسيقية . وكانت الطبقات العليا من الرومان تشجعهم ، وعامة
الناس تعجب بهم كثيراً . ولما كان الرومان ينظرون إلى أنفسهم على أنهم دولة
عسكرية عظيمة ، فقد توسعوا فى استخدام الآلات النحاسية ، مما يذكرنا بأرسطو
كسينوس الذى رأى أن العمق الذى يتميز به النظام الموسيقى اليونانى يضيع فى
حضارة يحل فيها الكوليزيوم محل المسرح ^(١) وتشيع فيها أبواق الجند أكثر مما
تشيع مزامير الرعاة.

والمؤلف الشامل الوحيد الذى بقى لنا كاملاً من العصر اليونانى الرومانى
هو كتاب أريستيدس كونتليانوس Aristides Quintilianus ، الذى عاش فى
القرن الثانى الميلادى ، و الذى كان كتابه "فى الموسيقى Music Concerning"
تلخيصاً وتأيداً لآراء الموسيقى التى كانت تعلم فى أكاديمية أفلاطون ولوقيوم
(ليسيه) أرسطو . والواقع أن ما نعرفه بالفعل عن العادات الموسيقية للرومان قليل .
كما أن موسيقاهم لم يبق منها شىء . غير أن هناك إشارات متعددة من الهجاء
الشعري الموجه إلى الموسيقى وما فيها من ابتدال وإملاط فقد سكا "سكا" من أن

^(١) . يلاحظ أن الكوليزيوم أو الكولوسيوم Colosseum الرومانى كان يستخدم أساساً فى مشاهدة مباريات
المنصارعين من الأسرى مع الأسود وغيرها من الحيوانات المفترسة . أى أن اعراض العيمة هددت كاس على
العكس تماماً من الاعراض الفنية الرفيعة للمسرح اليونانى ، المرحح .

الفرق الموسيقية والمجموعات الغنائية قد نصحح حجمها الى حد أنه كثير! ما يوجد في المسرح من الممثلين والعازفين أكثر مما يوجد من المتفرجين واصاف شيشرون ان الموسيقى لم تعد تتميز "بالعدوه الصافية" التي كانت سائدة في الموسيقى القديمة للمسرح الروماني واستخلص من ذلك سيحة فلسفية الى حد ما وهي ان الموسيقى في حالتها الراهنة لا تبعث إلا لذة صيانية . وهي عديمة الجدوى من الناحية العملية . إذ أنها لا تقربنا على أي نحو من السعادة الدائمة^(١) وهكذا قال الأخلاقى كلمته في روما . كما في اليونان : فشكا من أن الألحان فيها بعمومة وطراة . ومن أن الموسيقى عامة قد أصبحت فنا محلا .

ولم يسهم الرومانيون بالكثير في تقدم الموسيقى : فقد اقتسوا النظريات والأساليب العملية اليونانية ، وعدلوا بها تبعاً لطريقتهم الخاصة في استخدامها وقد أورد "فيتروفيوس" Vitruvius وهو مهندس معماري وأديب روماني عاش في عصر يوليوس قيصر وأغسطس . أورد في كتابه عن العمارة فصلاً عن التوافق الموسيقي يتجلى فيه اعتماد الرومان على الموسيقى اليونانية . ففي هذا الفصل يرتفع صوته بالشكوى قائلاً "إن التوافق فرع صعب غامض من الآداب الموسيقية ، ولا سيما بالنسبة إلى الأشخاص غير العارفين باللغة اليونانية . فلو شئنا أن نشرحه لتعين علينا استخدام ألفاظ يونانية بعضها لا يوجد له مقابل في اللاتينية . لذلك فإنني سأترجم على قدر استطاعتي . من مؤلفات أرسطو كسيوس^(٢) .

على أن العصر الروماني . وإن افتقر إلى الأصالة . كان حافلاً بالشاط في ميدان الموسيقى . فقد كانت الأسر الراقية تدرج الموسيقى ضمن برامج التعليم

^(١) في رسالة "الخطابة De Oratore" الفصل الثالث ١٥ وترجمة هـ راكم Rakham (H) الناشر Heinemann لندن ١٩٤٣ . يقول شيشرون :

ذلك لأنه لما كان الفن قد بدأ من الطبيعة . فمن المؤكد أنه يخفق في أداء رسالته لو لم تكن لديه قدره طبيعي على التأثير فيها وامتاعها . ولكن لا يوجد شيء أقرب إلى إدراكها من الإيقاعات والكنما . فهي تثير حس الانفعال والسرور . وتغلب فيها الهدوء والسكينة وكثير ما يودى ما إلى السرور . أو إلى الحزن "فيتروفيوس في العمارة On Architecture" الكتاب الخامس الفصل الرابع . ترجمته الأول برجمه فرانك جرينجر Frank Granger) الناشر Heinemann لندن . ١٩٣١ .

الثقافى ، مع البلاغة والديالكتيك والهندسة والرياضيات . وكان من مظاهر الروح العصرية أن تتعلم سيدات الطبقة الراقية العزف على القيثارة والليرا . وعندما شاعت هاتان الآلتان بين الطبقات الدنيا ، قررت سيدات الطبقة العليا التماس أنواع أخرى من الترفيه الموسيقى حتى يتميزون عن عامة الناس : فاستأجروا الموسيقيين اليونانيين المتجولين ليغنوا ويعزفوا لهم ، وتخلين تماما بمضى الوقت عن عادة تعلم العزف على الآلات الموسيقية . وتطور المنشدون الجوالون إلى طبقة من أساطين العزف الموسيقى ، إذ كان كل منهم يحاول التفوق على الآخرين فى استعراض البراعة الفنية وفى الأداء المثير للإعجاب ، فاشتعلت بينهم المنافسة الرخيصة ، وكان الهتافون المحترفون يستأجرون والمحكمون يرتشون من أجل محاباة معلن على حساب آخر . وأخذت نساء المجتمع الرومانى على عواتقهن مهمة رعاية مصالح الفنانين العباقرة الذين يعيشون تحت رعايتهن ، إذ كان الأغنياء يأتون بالعبيد الموهوبين فى الموسيقى ليعيشوا فى بيوتهم حتى يرفهوا بالغناء وبالعزف من الصباح إلى المساء .

ولقد كان المسرح يكون جانبا هاما من جوانب الحياة الثقافية للرومان ، كما كان عند اليونان . وكما حدث فى أواخر عهد المسرح اليونانى ، فقد تضاعف دور المجموعة الغنائية فى المسرح الرومانى بالتدريب ، لتحل محلها الأصوات المنفردة ، سواء أكانت متحدثة أم مغنية ، وكانت تصاحبها آلة تسمى بالمزمارة "tibia" . وعلى حين أن الشاعر والموسيقار كانا عند اليونان واحدا ، فإن الشاعر الدرامى والهزلى الرومانى لم يكن يؤلف موسيقاه ، وإنما كان يكلف موسيقيا محترفا بالتلحين الإبداعى . وبينما كانت الموسيقى تلعب فى المسرح اليونانى دورا رئيسيا إذ تحفظ وحدة الأحداث وتزيد من واقعية الموضوع ، فإن الممثل الرومانى كان يستعرض فيه فى مناظر متفرقة كانت تفتقر إلى الاتصال والواقعية فى كثير من الأحيان . وكان دور الموسيقى فى المسرح الرومانى ثانويا ، لا يزيد على ملء الفراغات بين الممثلين ، أو على أحسن الأحوال مساندة أحد الممثلين ، على ألا يصل ذلك أبدا إلى حد التقليل من انتباه الناس إلى إلقائه الفردى .

وقد اتفق كونتيليان Quintilian (٣٥ م.) مع معاصره سكا في الإعراب عن قلق المثقف الروماني على موسيقى عصره : "... فالموسيقى التي أود أن أراها تعلم ليست موسيقانا الحديثة ، التي أفسدتها الألحان الحسية التي تشيع في مسرحنا المخنث . والتي قامت بدور غير قليل في القضاء على البقية الباقية من خشونتنا وصلابتنا . كلا ، وإنما أشير إلى موسيقى القدماء . التي كانت تستخدم في الإشادة بذكر الشجعان ، وكان يغنيها الشجعان أنفسهم . إنني لأقبل شيئا من آلاتكم الهوائية أو الوترية التي لا تليق حتى بصبية وضيفة . وإنما أود أن تعطوني معرفة مبادئ الموسيقى ، التي لها القدرة على إثارة انفعالات البشر أو تهدئتها " ^(١) ولعل عملا من الأعمال الأدبية القديمة لم يصور تدهور الموسيقى اليونانية بمثل الوضوح الذي صورها به هوراس في "فن الشعر Ars Poetica" فقد عاصر في حياته فترة من أهم فترات التاريخ ، إذ أنه عندما ولد (عام ٦٥ ق . م .) لم يكن الصراع بين يومي وقصر حول السيطرة على الإمبراطورية الرومانية قد بدأ بعد ، ولكنه عندما بلغ الحادية والعشرين كان النظام القديم قد انهار وحل محله النظام الجديد . وتحولت الجمهورية إلى ملكية ، وبالفعل إن لم يكن بالاسم . وجر هذا التغيير في السياسة تغيرات في الفنون . وفي الفقرة الآتية من "فن الشعر" وصف دقيق لحالة الموسيقى في ظل حكم قيصر :

في يوم العيد الصاخب ،

حين لم يجد الناس غضاضة . بدء حفلهم وقت الظهيرة .

انطلقت الموسيقى من عقالها ،

(١) الكتاب الأول ، ١٠ ، ٣١ - ٣٢ . ترجمة هـ . أ . بطر H. E. Butler . الناشر Heinemann ، لندن ١٩٢١ .

وقد كتب كونتيليان ، في معرض إشادته بطريقة اليونانيين في استخدام نظامهم الموسيقي يقول "أنه ل يبدو بالفعل أن الطبيعة ذاتها قد وهبت الإنسان الموسيقي لتكون عوناً له على تخفيف عناء العمل . فحتى النوتة الذي يهدف في سفينته الضخمة يقبل على عمله مسروراً بمثل الموسيقي . ولا تقتصر وظيفة الموسيقي هذه على الحالات التي تتوحد فيها جهود عدد من الناس بفضل صوت عذب ينشد لهم اللحن . بل أن العامل الذي يشغل وحده يمكن أن يجد ما يبرى عنه عناء العمل في أغنية بسيطة".
(الكتاب الأول ، ١٠ ، ١٦ - ١٧) .

وتحرر الشعر من كل قيد ،
فأى ذوق تنتظر من جمهور مختلط كهذا ،
يجمع بين المهرج والمواطن الجاد ، ويجلس فيه الأجلاف مع الأشراف؟
وسرعان ما أضاف عازف الناي ،
سحر الحركات إلى قدرة الغناء ،
وعبر عن إحساسه بالمحاكاة الرشيقة ،
وجر جر عبر المسرح أذيال ردائه الطائر ،
ثم جلجلت أصوات الليرا خشنة مرتعشة ،
تصب أنغامها في آذان منتعشة ،
وتعلمت ربة الصوت كيف تطير ،
وتكسب جناحها الجراً على التحليق في أماكن لم تعهدها من قبل .
وعندما ألهبها نار الوحي ، طلبت إلى كل بيت من الشعر أن يحاكي في
العنف نشوة الرقص في معبد دلف .
أما ذلك الذى وقف وسط العرض الجاد وأجهد حنجرتة ليكسب الجائزة
التافهة - عزاء كثر الشعر -

فقد أتى على المسرح بعصابته من السوق ،
ونطق بالمزاح والتهريج أمام الجمهور ،
ودون أن يتخلى عن النغمة الحزينة نهائياً ،
أعمل أصابعه فى أصوات مرحة عريضة ،
وحاول بأغان غريبة جديدة ،
أن يجعل جمهوراً مخموراً يتسمر فى مجلسه ،
مع أنهم لم يتحرروا من الطقوس الصاخبة إلا منذ قليل ،
وكانوا متأهبين للهو المنحل وممثلين بمرح السكارى ،
ومع ذلك نقلتهم الأنغام من الجد إلى الهزل ،
وبلغ من قوة التأثير الدعاية اللاذعة ،

أن كل إله وكل بطل
كان قبل ذلك يخطر بأردية قرمزية ومهابة ملوكية ،
تخلي عن كل وقاره في الكلام ،
وتحول إلى لهجة السوق ولغة العوام ،
أو حلق إلى الأعلى في لهفة وتسرع ،
فلم يمسك إلا سحبا خالية ، ولم يبلغ إلا سماء الألفاظ الخاوية ،
بينما ربة المأساة قد كسا وجهها الخجل ،
وازدرت لغة السوق وتهليل التافهين^(١)

وفي إشارات أفلوطين (٢٠٤ - ٢٦٩ م .) إلى الموسيقى ظهر طابع الأفلاطونية المحدثة بوضوح ... " فلما كانت كل موسيقى تهتم أساسا باللحن والإيقاع ، فلا بد أن تكون انعكاسا أرضيا للموسيقى التي تتمثل في إيقاع العالم المثالي . ويمكن القول عن الصنائع ، كالبناء والتجارة ، التي تضيء على المادة صورا وأشكالا ، أنها قيما تقتدى به من نماذج تستمد مبادئها من ذلك العالم وما فيه من تفكير . أما في هبوطها بهذه النماذج وربطها بإياها بالعالم المحسوس ، فإنها لا تكون منتمة تماما إلى عالم المعقول ، وإنما يرجع أصلها إلى الإنسان ^(٢) .
وقد اتفق أفلوطين مع أفلاطون وأرسطو في الاهتمام بالقيمة الأخلاقية للموسيقى ، ولكنه اختلف عنهما في أنه لم يجعل هذه القيمة مبنية على أساس سياسي . وإنما على أساس ديني فبواسطة الجمال وعن طريقه يظهر الإنسان روحه ، فينتقل بذلك في مدارج الخير واحدا بعد الآخر . فإذا كان الإيقاع في الموسيقى مظهرا أرضيا للإيقاع في العالم المثالي ، كانت الموسيقى أقدر الفنون على الارتقاء بالإنسان إلى مراق أنقى وأصفى . ولكنه كان بدوره يخشى مثل أفلاطون ، من أن يؤدي هذا النبض الإيقاعي ذاته ، بالمثل ، إلى بث الشر في النفوس . ولقد بدأ

(١) ٢٠٢ - ٢١٩ ، ترجمة البرت كوك Albert Cook ، الناشر G. E. Stechert and Co. نيويورك ١٩٢٦ .
(٢) النسايات ٥ ، ٩ - ١١ (ترجمة ستيفن ماكينا Stephen Mackenns الناشر : The Medici Society Ltd. لندن ١٩٢٦ .

أفلوطين حيث انتهى أفلاطون . وسب الخلق المسمى إلى قدرة الإنسان على محاكاة المثل الأعلى . فالوحي يأتي من أعلى . ولا بد أن يكون التكوين المزاجي للموسيقى معينا له على أداء هذه الرسالة في الحياة فلا بد له أن يكون "سريع الاستجابة للجمال إلى أبعد حد " منجذبا إليه إلى حد الافتتان به : بحيث تكون استجابته لدوافعه هو ذاته بطيئة إلى حد ما ، أما استجابته للمثيرات الخارجية فتكون فورية مباشرة . "فضلا عن ذلك ينبغي أن يكون الموسيقى حساسا للألغام والألوان ، نفورا من الأصوات الخشنة غير الإيقاعية" فالروح الموسيقية تهفو إلى "التناسق والأنموذج الجميل الصورة " . "هذا الميل الطبيعي ينبغي أن يكون نقطة بداية مثل هذا الشخص . فلا بد أن يكون ممن يجتذبه النغم والإيقاع وجمال الصورة في المحسوسات . ولابد أن يعرف التمييز بين الصور المادية وبين الوجود الحقيقي الذي هو مصدر كل هذا التطابق ، ومصدر كل التنظيم المعقول في العمل الفني . وينبغي أن يعلم أن ما كان يسحره ليس إلا انسجام العالم المعقول وما في ذلك المجال من جمال ، وليس صورة معينة للجمال . وإنما الجمال الشامل والجمال المطلق . ولابد أن تفرس فيه حقائق الفلسفة لكي تؤدي به إلى الإيمان بما يملكه في ذاته وإن لم يكن على علم به " (١) وعندما يتم تأليف الموسيقى ، يكون في وسع الخلق الفني للملحن أن يسحر النفس البشرية إلى حد أن المستمع إلى الموسيقى لا يكاد يشعر عن وعي بتأثيرها الخلاب فيه . ففي استطاعة الموسيقى أن يثير في النفس أحوالا متعددة دون أن يملك السامع إلا الاستسلام لها (٢) ولقد كانت الموسيقى في نظر أفلوطين أشبه بالصلاة ، إذ أنها تتيح للسامع أن يتحد بالملحن "فالصلاة تستجاب لمجرد أن الطرفين يتوافقان مع نعمة واحدة . كوتر موسيقى يغمز

(١) المرجع نفسه . ١ - ١٣ .

(٢) يقول لونغينوس في كتابه "الجليل" Longinus : On the Sublime . ٣٩ . (ترجمة هاملتن فايف Hamilton Fyfe) الناشر Heinemann . لندن ١٩٣٢ :

"ألا يثير الناي مثلا انفعالات معينة فيمن يستمعون إليه ؟ ألا يبدو أنه يخلق بهيم بعيدا وملوهم بشوة سماوية ؟ انه يصنع حركة إيقاعية معينة . ويدفعهم إلى التحرك مع إيقاعها . وعلى السامع أن يتحارب مع النغم . حتى لو لم يكن ذا ذوق موسيقى على الإطلاق " .

من أحد طرفيه فيتذبذب في الطرف الآخر بدورده . وكثيرا ما يؤدي عزف وتر إلى إثارة ما يمكن أن يعد إدراكا في وتر آخر ، نتيجة لانسجامها وتناغمها في سلم موسيقى واحد . فإذا كانت ذبذبة "ليرا" تؤثر في "ليرا" آخر بفضل ما بينهما من تعاطف ، فلا بد أن يكون هناك نظام لحني واحد في "الكل" ، على الرغم من كونه مؤلفا من أضداد ، هو التشابه والتقارب^(١) وهكذا فإن النظرية الأخلاقية في الموسيقى ، التي علت مكانتها عند أفلاطون ، قد اكتسبت مزيدا من القوة الدافعة على يد أفلوطين ، ثم أصبحت هي السائدة طوال تاريخ الفن في العصور الوسطى . وبعد عامين من وفاة أفلوطين ، ظهر قسطنطين إلى العالم ليجعل من المسيحية عقيدة الدولة في عهده . وقد أسهم فرفوروريوس (٢٣٣ - ٣٠٥ م) تلميذ أفلوطين ، الذي ألف شرحا لكتاب "الهارمونييات Harmonics " لبطليموس - أسهم بطريق غير مباشر في الموسيقى المسيحية . ذلك لأن أفلوطين لم يشر إلى المسيحيين في كتاباته ، وربما كان قد تباعد عنهم بوصفهم طائفة ذات معتقدات غريبة تختلف عن معتقداته أما فرفوروريوس ، فقد كان مدافعا متحمسا عن الوثنية ، وخصما لدودا للمسيحية . ولكن من الغريب مع ذلك أن دفاعه الحار عن الزهد قد أدى به إلى تأييد الموقف المسيحي بمهاجمته للمتعة الحسية التي تقدمها إلينا الموسيقى . وقد شبه تأثير المناظر الدرامية والرقصات ، بما فيها من موسيقى ، بتأثير سباق الخيل . وقد رأى فرفوروريوس ، مثل أفلوطين ، أن الخلق الموسيقي يرجع أصله إلى مجال أعلى ، ولا يصدر عن المسرح . ومن هنا فإن تدنيس الموسيقى بالهبوط بها إلى مستوى حسي أو إنقالها بأوزار الإثم إنما هو خطيئة في حق العالم المثالي . على حين أن التهذيب الموسيقي الصحيح كفيل بتقريب الإنسان من هذا المثل الأعلى .

على أن النظرية الأفلاطونية القائلة إن النظام الموسيقي شبيه بالنظام الأخلاقي السائد في الكون . وأن الموسيقى تستطيع أن تهذب نفس الإنسان إذ

^(١) المرجع المذكور من قبل ، ٤ - ٤١ .

اقتصر على سماع الموسيقى المعدة إعداداً سليماً - هذا الرأي قد تعرض في العصر اليوناني - الروماني لانتقادات بعض الفلاسفة ذوي العقلية التجريبية مثلما انتقده أرسطو كسينوس وثيو فراستس في العصر اليوناني . ذلك لأن سكستس امبريكس Sextus Empiricus الفيلسوف اليوناني الشكاك الذي نشر تعاليمه حوالي عام ٢٠٠ الميلادي ، قد طرح هذه التشبهات الأفلاطونية جانباً بوصفها أساطير فلاسفة تأمليين ، وكتب يقول إن الموسيقى فن للأنغام والإيقاعات لا يدل على شيء عدا ذاته . والمعيار الوحيد الذي ينبغي أن يحكم به على الموسيقى هو المتعة الحسية التي تثيرها الأصوات الموسيقية فحسب.

ولقد ظهرت في القرون التالية شخصيات أخرى أعربت عن شكها في النظريات الأفلاطونية في الموسيقى ، ولكن قليلاً جداً من هؤلاء كانوا من الفلاسفة المعروفين الذين تركوا مؤلفات تاريخية لها قيمتها : ومن جهة أخرى فقد تولى أوغسطين وبوئتيوس Boethius ، وهما فيلسوفان بارزان في العصور الوسطى ، مهمة نقل فلسفة أفلاطون الجمالية في الموسيقى إلى العالم الغربي بحماسة دينية وفلسفية . وكان الاختلاف مع آراء أوغسطين أو الشك في أفكار بوئتيوس في الموسيقى مساوياً للمروق من المسيحية وللجهل بالفلسفة.

الفصل الثاني

الموسيقى في العصور الوسطى

القسم الأول – آباء الكنيسة :

إن ما نعرفه عن موسيقى الحضارة الغربية في الاثنى عشر قرناً التي بدأت بميلاد المسيح وامتدت حتى ظهور النزعة الإنسانية المدرسية في القرن الثاني عشر ليزيد عما نعرفه عن الموسيقى اليونانية في الاثنى عشر قرناً التي بدأت بعصر هوميروس وانتهت بتدهور الحضارة اليونانية . غير أن معرفتنا بالموسيقى الفعلية في القرون المسيحية الأولى أقرب إلى أن تكون ضرباً من التخمين ، إذ ليس لدينا من الموسيقى الدينية أو الدنيوية الحقيقة في هذه الفترة إلا القليل ، إن كان لدينا منها شيء على الإطلاق . غير أن حظنا أسعد إلى حد ما بالنسبة إلى الموسيقى الدينية والدنيوية التي حفظت لنا في صورة معدلة منذ النصف الأخير من العصر الوسيط . ولا جدال في أن ما تراكم لدينا من مخطوطات العصور الوسطى أوفر مما لدينا من سجلات الموسيقى اليونانية ، التي لا نملك منها إلا شذرات قيمة قليلة العدد . ومع ذلك فمن واجبنا أن نرجع إلى كتابات آباء الكنيسة وفلاسفة العصور الوسطى في روما الوثنية ، مثلما رجعنا إلى الفلاسفة اليونانيين في دراستنا للموسيقى القديمة ، وإن شئنا أن نلم بخصائص الموسيقى في العصور الوسطى ودلالاتها الجمالية . ولقد عرف عن العلماء المتخصصين في موسيقى العصور الوسطى أنهم كانوا يكرسون حياتهم كلها للبحث في بعض الفروع التي ستتناولها أقسام هذا الفصل . ومن هنا لم يكن لنا أن نأمل ، في هذا الفصل الذي سنحاول فيه أن نتعرض بالترتيب الزمني لفترة من التفكير الموسيقي تقرب من ألف ومائتي عام ، في شيء يزيد على تأكيد التيارات التاريخية وتقديم عرض متواضع لآراء الموسيقيين لأولئك اللاهوتيين والفلاسفة الذين كتبوا عن طبيعة الموسيقى ومعناها في تلك الفترة .

ولقد كانت الموسيقى المسيحية الأولى من أصل يوناني وعبراني ذلك لأنه لما كانت المسيحية قد نمت وتطورت عن اليهودية ، فليس من المستغرب أن يجد قدر كبير من موسيقى المعابد اليهودية طريقة إلى الشعائر الدينية المسيحية . وقد روى القديس بولس أن الترنيمات المسيحية الأولى كانت مستمدة من الطقوس اليهودية . ومن جهة أخرى فقد اندمجت موسيقى اليونانيين والرومان في

الموسيقى الدينية للعقيدة المسيحية ، وذلك بموافقة كبار رجال الكنيسة حيناً . ودون موافقتهم فى معظم الأحيان . ولم يكن فى الموسيقى المسيحية فى البداية من مظاهر الإبداع إلا القليل ، إذ كانت مزيجاً من الشرق والغرب ، ومن العبرية والوثنية . كذلك احتفظ آباء الكنيسة الأوائل بنفس الموقف الفلسفى من الموسيقى الذى وقفه رجال الدين اليهود من موسيقاهم ومن الموسيقى الوثنية اليونانية والرومانية . فلم ير هؤلاء الآباء فى الموسيقى الوثنية إلا نفاقاً وشهوانية فحسب . وكانوا يدركون بوضوح أن الموسيقى الوثنية الإباحية المحيطة بالمسيحيين تغرى المؤمن العادى إغراء شديداً بأن يتخلى عن ذلك الوعد غير المضمون بالسعادة فى المستقبل البعيد ، لكى يعيش حاضراً يحفل بالمرات . ولم يكن مركز المسيحية مأموناً ، سواء من حيث هى عقيدة ومن حيث هى قوة سياسية ، حتى ذلك الحين وفضلاً عن ذلك ، كان المسيحيون يتعرضون للإهانات ، وكثيراً ما كانوا يواجهون خصومات لا تحتمل : إذ كان الرومان يزدرون هذه العقيدة الجديدة التى تؤكد خلاص الناس أجمعين فى الآخرة ، ويسخرون منها . ولم تكن هذه وحدها هى الصعوبات التى واجهها آباء الكنيسة ، و التى كانت تهدد بإبعاد المسيحيين عن عقيدتهم بل لقد تعين عليهم أن يواجهوا ويقهروا التأثير الهدام الذى يمكن أن يكون للألحان الفاسدة على الحياة الأخلاقية للمسيحيين .

ولقد كانت الموسيقى الوثنية ممثلة لمعتقدات الوثنيين الحضارية والاجتماعية والدينية . وهكذا فإن آباء الكنيسة عندما وصفوها بأنها منحلة كانوا فى الواقع يعدون مقارنة بين الفلسفات الشائعة لدى الرومان والمسيحيين . فلا جدال فى أن اهتمام العقيدة الرومانية بالجانب الحسى قد انعكس بوضوح على موسيقاها الدينية والغرامية . وفى مقابل ذلك كانت الموسيقى الرومانية تفتقر إلى تلك الأغاني المخلصة الشاكية التى كان المسيحي يغنيها تقديساً لربه . فقد اهتمت الموسيقى الرومانية بمشاعر غريبة المفاهيم اللاهوتية التى يتضمنها الفكر المسيحي . ولما كانت الموسيقى تصف المجتمع الذى يضمها ، فإن أصل الداء هو أولاً فى الحضارة الرومانية الفاسدة ، وثانياً فى الموسيقى الوثنية الذى كان يصور مجتمعه

بنوع من الموسيقى يثير الانفعالات بعنف ، وهي موسيقى يمكن أن يستجيب لسحرها الوثني والمسيحي معاً . وإذا كان آباء الكنيسة قد وقفوا مكتوفي الأيدي أمام روما فقد كان في وسعهم أن يحاولوا حماية أبناء طائفتهم من المؤثرات الشريرة المترتبة على الموسيقى الرومانية.

وكان آباء الكنيسة ينظرون بعين الاستياء إلى أى اتجاه إلى النهوض بموسيقى الآلات أو بالآلات الموسيقية ذاتها . ومن الجائر أن هؤلاء الآباء الذين عاشوا في القرون الأولى ، وتحملوا عبء توجيه المسيحية في الطريق الصحيح ، كانوا ينفرون من الآلات الموسيقية لما فيها من بقايا المظاهر الوثنية وهناك احتمال آخر هو أن المسيحيين الأوائل كانوا مضطرين إلى الاجتماع سراً ، ولم يكن في وسعهم استخدام الآلات في الصلوات الهامسة التي كانوا يقيمونها في تلك الاجتماعات ، خوفاً من أن يستدل عليهم خصومهم.^(١)

(١) بيتر فاغنر : مدخل إلى الألحان الجريجورية

peter Wagner : Introduction to Gregorian Melodies
ص ١٢ وما يليها ، الباب الأول (ترجمة أجنيس أورم Agnes Ome وا . ج . ب . ويات E . G . p . Wyatt) ،
الناشر : جمعية الأغاني الإنفرادية النغم (*) وموسيقى العصور الوسطى The plain Song and Medieval Music Society
لندن ١٩٠١ : " .. ينبغي أن نلاحظ أن المسيحيين قد اضطروا فترة طويلة ، بحكم الظروف الخارجية ، إلى اتخاذ موقف عدائي من الآلات ، إذ أن كل شيء كان يتوقف على عدم كشف نقاب السرية الذي كان يخفي اجتماعاتهم عن أعدائهم . ولو كانت المسيحية قد أتت إلى العالم بدون ذلك العدد الهائل من الصعوبات التي واجهتها بالفعل ، ولو كانت وصلت إلى السيطرة مباشرة دون أن يتعين عليها قهر الصعوبات بالتدريج ، لكان من المؤكد أن يختلف تطور الموسيقى الكنسية اختلافاً تاماً ، ولتمكن المسيحيون ، بوجه خاص من الاستفادة من المجموعة الكاملة للآلات الموسيقية المعروفة في عصرهم ، مع تطهيرهم لها من العناصر التي شابتها ، كما لم يرفضوا ، من حيث المبدأ ، منجزات عقلية أخرى توصلت إليها العصور القديمة . وليس من قبيل المصادفة أن موسيقى الآلات قد دخلت الكنائس بالفعل بمجرد أن سمحت بذلك الظروف الخارجية ** ومن الأمور التي تلفت النظر حقاً أن التسامح قد امتد حتى إلى الأرغن ، الذي يتألف من مجموعة من الأنابيب الأرغننية ضمنها الناي . ذلك لأن آلة الأرغن كانت محببة إلى النفوس في العصور القديمة في الحفلات الدنيوية بوجه خاص ، ثم أدخلها الحكام البيزنطيون إلى الكنيسة ، محاولين أن يضيفوا على العبادة الدينية كل مظهر ممكن من مظاهر الجلال ، ومن هؤلاء انتشرت إلى جميع أرجاء الكنيسة المسيحية . وسرعان ما أصبحت لها مرتبة الآلة الشعائرية ، ومنذ ذلك الوقت - لا في العصور الحديثة وحدها - أصبح لها تأثير ملحوظ في تطور الموسيقى الكنسية".

وفى خلال القرنين الأولين من المسيحية ، أبدى آباء الكنيسة نحو الآلات الموسيقية أو نحو الموسيقى المصاحبة للطقوس الدينية نفس الارتباك الذى سبق أن أبداه حاخامات اليهود نحوها . فقد أشار كليمنت الكسندرى (Clement of Alexandria) حوال (١٥٠ - ٢٢٠ م) إلى أن "النأى" إنما هو آلة يختص بها أولئك المؤمنون بالخرافات ، الميالون إلى عبادة الأصنام . "وكان أفلاطون قد نبه من قبل إلى أن لهذه الآلة (المزامير) طبيعة حسية شهوانية . كما استخدمها اليونان والرومان معاً فى شعارهم الديونيزية المنتشية الصاخبة . ولم يكن هناك مفر من أن ينظر كليمنت إلى هذه الآلة بمثل هذا التوجس ، إذ أنها أصلح للتعبير عن السورات الجسدية منها للتأمل الروحي . ولكن كانت هناك بعض الآلات التى لم يربطها كليمنت بالطقوس الوثنية ، أو يعدها مفسدة للأخلاق . فقد اقتبس الإشارات الواردة فى "العهد القديم" إلى عزف الليرا (lyre) وتأثيره المهدئ فى نفس الملك داود . كما أشار إلى تشبيه للفيلسوف اليهودى فيلون (ولد حوالى ٢٠ ق . م .) هو تشبيه "لسان الإنسان بقيثار يسبح بحمد الله" وكان فيلون قد نظر إلى الليرا على أنه آلة متحررة من كل نزعة حسية ، تهدئ المشاعر وتقضى على الصراع داخل الإنسان ، واتفق كليمنت معه فى هذا الرأى.

ولقد كان كليمنت متأثراً بزميله الكسندرى فيلون ، الذى كانت فلسفته مزيجاً من النظريات الهلنستية والعبرانية. قد حاول فيلون أن يوفق بين الكتاب المقدس وبين آراء أفلاطون ، وكان مثل أفلاطون لا يعد الموسيقى غاية فى ذاتها ،

(*) وهى التلاحين الكنيسة القديمة التى لا تحتوى إلا على سفر غنائى مفرد (كالأنشيد الجريجوريانية (المراجع).

(**) هذا الرأى غير دقيق : فالكنائس الشرقية (الروم الأرثوذكس . والأقباط الأرثوذكس) ما زالت ترفض الآلات الموسيقية . فيما عدا "الصاجات" فى الكنيسة القبطية . لمجرد الإيقاع . والرنين . أما البذخ الموسيقى فى الكنيسة الكاثوليكية . مثل البذخ الباروكى فى كنائس الجزويت . فالتألب أنه جاء على أثر مجمع "ترينيتو" وحركات مقاومة الإصلاح اللوتيرى وما إليه . فيما يعرف بحركة الإصلاح المضاد (Counter-Reformation) وعندما تحاول الكنيسة أن تعيش عصرها . قد تلجأ إلى وسائل غير دينية لاحتذاب الجماهير (البجاز والسوينج فيما يقترحه -- وربما ينفذه -- بعض الكنائس البروتستانتية) (المراجع).

بل يراها إعداداً وتدريباً ذهنياً لدراسة الفلسفة . وبالمثل لم ينظر كليمنت إلى الموسيقى على أنها غاية في ذاتها ، وإنما رآها وسيلة وجدانية منظمة لنشر العقيدة المسيحية .

وقد حفظ لنا التاريخ تعليقا للقديس يوحنا كريستوم ("فم الذهب" في كتب الأقباط St . John Chrysostom وصف فيه أحوال الموسيقى في أواخر القرن الرابع وربما في أوائل القرن الخامس . في هذا التعليق ردد القديس يوحنا رأى الكنيسة القائل إن الموسيقى قدرة خاصة ، لو استخدمت بطريقة فاضلة لساعدت كثيراً على غرس الخير في النفوس . ولكنه حذر آباء الكنيسة قائلاً إن عليهم أن ينهوا للقضاء على خطر أى نوع من الموسيقى يتصف بخصائص وثنية ، وقد يثير الغرائز المنحطة في الإنسان ، وقد أكد كريستوم أن أخلص حواربي المسيح قد عرف قيمة الموسيقى في غرس التقوى في نفوس الشباب . غير أن العصر قد تغير منذ أيام القديس بولس ، ولذا هتف كريستوم شاكياً : "إن أبناءكم سينغنون أغاني ويرقصون رقصات شيطانية ، كالطباخين والندمان (النذل) والموسيقيين ، ولم يعد أحد يعرف شيئاً من مزامير (دوايد) بل تبدو هذه أمراً مغلاً ، وأضحكة تبعث على السخرية . ذلك هو مكمن الشر كله"^(١) وقد لاحظ كريستوم أن المربيات يهددن الأطفال الصغار بالأغاني لكي يناموا ، كما أن الفلاحين يغنون وهم يجمعون الكروم ويعصرونها . وللنواقي أغانيهم البحرية ، وللنساء أنشوداتهن أثناء النسج . ومن المؤكد أن النفس تتحمل المشاق والصعاب بمزيد من السهولة عندما تستمع إلى الأغاني والأنشيد .

ويواصل كريستوم كلامه قائلاً : "لما كان هذا النوع من الاستمتاع فطرياً مغروراً في نفوسنا ، ولكي لا يتمكن الشياطين الذين يأتون بأغان شهوانية من إفساد كل شيء ، وضع الرب المزامير (psalms) لكي يكون الغناء متعة معونة في آن واحد . إن الأغاني الغريبة تؤدي إلى الضرر والدمار وإلى كثير من النتائج المؤسفة

١ . آباء مجمع نيقيا والآباء التاليون لهم Nicene and post-Nicene Fathers المجلد ١٣ . ص ٣٠١ .
الناشر The Christian Literature Co . نيويورك ١٨٨٩ .

الأخرى إذ أن العناصر الشهوانية الشريرة في جميع الأغاني تستقر في أجزاء من النفس . فتجعلها أضعف وأشد رخاوة . أما المزامير الروحية ففيها الكثير من العناصر القيمة ، المفيدة القدسية ، وهي تشجع على الحكمة تشجيعاً تاماً ، إذ أن الكلمات تظهر النفس ، ويهيئ الروح القدس سريعاً على نفس المغنى : ذلك لأن من يغنون عن فهم يستجلبون لطف الروح الإلهية.^(١)

وقد كتب القديس هيرونيموس (جيروم) St . Jerome (حوالي ٣٤٠-٤٢٠) الذى تعرف ترجمته اللاتينية للكتاب المقدس باسم "الفولجاتا" Vulgate يقول : "غنوا لله ، لا باللسان ولكن بالقلب . ولا تفعلوا كممثلى التراجيديات ، حين يلطخون حناجرهم بعقاقير حلوة المذاق" حتى تسمع الألحان والأغاني المسرحية فى الكنيسة ، وإنما ليكن غناؤكم تقوى وعملا و معرفة بالكتب المقدسة . وعلى الرغم من أن المرء قد يكون ناشز الصوت ، كما يقول التعبير الشائع (Kakophonos) ، فإنه يكون أمام الله مغنيا عذب الصوت بأعماله الصالحة ، وليغنى خادم المسيح بحيث يكون فى غناؤه متعة ، لا بالصوت . وإنما بما ينطقه من كلمات ، حتى تطرد الروح الشريرة التى كانت تتملك شاول من أولئك الذين يعانون نفس الاضطراب ، وحتى لا تنبث فى أولئك الذين يجعلون من بيت الله مسرحاً شعبياً"^(٢)

وهكذا كان جل اهتمام الآباء بالموسيقى أخلاقياً بحثاً طوال فترة نمو الكنيسة . وكانوا يعدون الموسيقى وسيلة لإنشاء الصلوات . فحاربوا الاتجاه الموسيقى إلى التعبير الحر ، دون أى أساس فى لقرارهم هذا . وترتب على ذلك أنه عندما ازدادت الكنيسة قوة وأصبحت أقل تسامحاً . صارت قواعدها الموسيقية أوامر مطلقة . وأن جميع إشارات آباء الكنيسة إلى الموسيقى لتهدف ، بلا استثناء ، إلى تحديد أفضل طريقة لاستخدامها من أجل تحويل الوثنيين إلى زمرة المسيحيين أو لتقوية التهجد عند من يؤمنون الصلوات . فإذا كانت الألحان التى تغنى بها المزامير

(١) أولفير سترك : قراءات فى المراجع الأساسية للتاريخ الموسيقى

Source Readings in Musical History ص ٦٨ . الناشر W. W. Norton . نيويورك ١٩٥٠ .

(٢) المرجع السابق . ص ٧٢ .

(psalms) تجذب جماهير الناس، فتدندند تكون هذه الموسيقى قد أدت غرضاً مفيداً بحق . وقد ذهب القديس أوغسطين (٣٥٤ - ٤٣٠) في الفترة الآتية المقتطفة من "الاعترافات" إلى حد القول ، بكل صراحة ، "... في بعض الأحيان تملكني الرغبة في أن أطرح بعيداً عن أذني وعن الكنيسة كلها أيضاً ، لحن الموسيقى العذبة التي تغني بها مزامير داود غالباً ، ... فأستعيد بذهني الدموع التي ذرفت عند سماع أغاني كنيسة ، عند بداية فترة استرجاعي لإيماني ، وفي هذه اللحظة التي لا أكون فيها متأثراً بالغناء ، وإنما بالشيء الذي يتضمنه الغناء (عندما تنطلق الكلمات بصوت واضح وبالتلحين المناسب) - عندئذ لا يكون أمامي مفر من الاعتراف بالخير العظيم الذي يجلبه هذا الفن . وهكذا أثارجح بين مخاطر اللذة ، وبين عادة مفيدة أقرها العرف ، وإن كنت أشد ميلاً إلى ترك طريقة الغناء القديمة التي جرى عليها العرف في الكنيسة على ما هي عليه (على الرغم من أن الرأي الذي أقول به في هذا الصدد ليس قطعياً) وذلك يتيقظ في النفوس الضعيفة ، بفضل المتعة التي تنقلها إليها الأذن ، الشعور بالتقوى والخشوع . ومع ذلك فكثيراً ما كان يحدث لي أن أتأثر بالصوت أكثر مما أتأثر بالنشيد ، وعندئذ أعترف لنفسى بأنني ارتكبت خطأ كبيراً ، وأنمي في هذه اللحظات لو لم أكن قد سمعت الموسيقى قط " ^(١)

والواقع أن المزامير ، التي افتنن بها الملك داود كل الافتنان ، هي أقدم موسيقى عرفها المسيحيون . وإن يكن كرسوستوم قد أعرب عن قلقه لأنها لا تلقى القبول الواجب من الناس ، ولا تغني كما يريد . كذلك أشار القديس باسيليوس St. Basil (٣٣٠ - ٣٧٩) إلى شيوع استخدامها بين الناس في جميع أرجاء العالم المسيحي ، ودافع عن غناء المزامير ، سواء منه التبادلي antiphonal والتجاوبي responsory ^(٢) بوصفه أسلوباً جذاباً يضيف ألواناً متقابلة شقية إلى الشعائر الجديدة.

(١) الكتاب العاشر ، الفصل ٢٣ ، ص ١٦٧ وما يليها ، المجلد الثاني . (ترجمة وليام واتس William Watts) الناشر Heinemann ، لندن ، ١٩٢٥ .

(٢) أسلوبان في غناء المزامير ، كان التجاوبي هو الأقدم منهما ، وفيه يشترك من منفرد مع المجموعة بحيث يؤدي الأول الجزء الأكبر من الغناء ، بينما تغني المجموعة جواباً صغيراً عند نهاية كل أنشودة . أما الأسلوب =

وقد تضمنت كتاباته فقرة تكشف بوضوح عن قيمة غناء المزامير في الحياة المسيحية وفيها يقول : "عند ما رأى الروح القدس أن البشر غير مبالين إلى الفضيلة ، وأننا لا نتجه إلى حياة التقوى نظراً إلى ميلنا إلى المتعة ، فماذا فعل ؟ مزج بين تعاليمه وبين طرب الألحان ، حتى نتلقى ، من خلال جمال الصوت وعذوبته ، ما هو مفيد في الكلام دون أن نشعر ، وذلك كما يفعل حكماء الأطباء ، عندما يعطون الدواء المر للمريض في كوب يغطون حافته بالعلس . فألحان المزامير المتألفة قد صنعت لنا لغرض معين ، هو أنه عندما يغنيها الصبية أو الشبان ، يغذون في واقع الأمر نفوسهم بالتعاليم المفيدة ، وإن كانوا في الظاهر يشدون . ذلك لأننا لا نجد أحداً من بينهم ، ومن بين ذوى النفوس الخاملة ، يحتفظ في ذاكرته بأى من تعاليم الحواريين أو الرسل . أما نبوءات المزامير فهم يغنونها في بيوتهم ويدعونها على الملأ . فإذا ما وقع تحت تأثير سحر المزامير شخص يمتلكه الغضب كأنه وحش مفترس ، تراه بعد سماعها ينصرف وقد هداً اللحن سورة نفسه."^(١)

وهكذا نظر كل من أوغسطين وباسيليوس وكريستوم إلى الموسيقى على أنها وسيلة لنشر الإيمان ، كما حثوا الشباب المسيحي على ألا يتخلى عن المزامير في سبيل الموسيقى الوثنية . فالموسيقى في نظر آباء الكنيسة هؤلاء ، كما كانت في نظر الفلاسفة اليونانيين ، يمكن أن تؤدي إلى تأثيرين متعارضين : ففي وسعها أن تجعل النفس تنحط إلى الدرك الأسفل ، مثلما تجعلها تسمو إلى أعلى المراتب . إلى هذا الحد وصلت القدرة التأثيرية للموسيقى في نظرهم.

ولقد كانت "مزامير داود" مصدراً زائراً للشعر في الأدب الموسيقي . فلم تكن المزامير شعراً فحسب ، وإنما كانت في الأصل أغاني محددة بمصاحبة آلات موسيقية . وحين أدمجت الكنيسة هذا الشعر التقليدي المستمد من التوراة في كيائها اتخذت منه نصاً شعرياً لموسيقاها . وكانت الطبيعة الشعرية للمزامير ، مقترنة بالعنصر

=التبادلي فهو الذي لا يزال يتبع في كنيسة الروم الكاثوليك حتى اليوم . وفيه تشارك مجموعتان بالتبادل في غناء المزامير (المترجم).

^(١) أولفير سترنك : المرجع المذكور من قبل ، ص ٦٥ .

الغنائى ، ملائمة للطقوس الدينية إلى حد أن الصلوات فى الفترة المبكرة من تاريخ الكنيسة كانت تتألف أساساً من غناء المزامير.

ومن الأساليب التى كانت تغنى بها المزامير ، الأسلوب المباشر ، أى الذى يغنى فيه المزمور كله مباشرة دون أية "إضافة أو تعديل للنص" أما الأسلوب الثانى وهو الأسلوب التجاوبى responsory ففيه كانت طريقة الإنشاد مماثلة لطريقة أدائها الأصلية فى الكنيس اليهودى ، حيث كان ، العريف يغنى المزمور ثم تجيب المجموعة بكلمة "آمين" ولقد كان العريف العبرانى ، فى غناؤه للمزامير ، يفرط فى استخدام الزخرف الغنائى. ولكن المسيحيين عندما أدمجوا المزامير فى شعائهم الخاصة حذفوا التطريب والغناء الزخرفى الذى كان المرتل اليهودى يؤديه ، وطبعوا إنشادهم بطابع من الاستكانة التى تناسب عقيدة جديدة قوامها التبتل والخشوع . ومع ذلك فلم يمض وقت طويل حتى بدأ المغنون المسيحيون ، فرادى وجماعات ، يغنون بطريقة تطريبية كانت تزداد تعقداً على مر السنين . أما الأسلوب الأخير من أساليب الإنشاد الثلاثة فهو التبادلى antiphonal وفيه يستخدم نصفاً مجموعة يتبادلان الغناء . وقد ترك لنا فيلون وصفاً حياً جداً لهذا الأسلوب.^(١)

وهناك نقطة طريفة أخرى تتعلق بالتطريب الذى كانت تغنى به "التهليلة Alleluia" وهى العبارة التى كانت ترد بها الطائفة على المغنى المنفرد . والمعنى

(١) بيتر فاجنر ، المرجع المذكور من قبل ، ص ١٩ ، جوستاف ريز Gustave Reese الموسيقى فى العصور الوسطى Music in the Middle Ages ، ص ٦٠ ، الناشر W.W. Norton and Co. نيويورك ١٩٤٠ . ولقد ترك لنا فيلون إشارات متعددة إلى الموسيقى . ولكنها تكاد كلها تكون ذات طابع أخلاقى صرف . وقد لاحظ أن غناء الطوائف المسيحية التى كانت قد تأسست حديثاً ، مشابه - حتى فى عصره - لطائفة حكماء "الطب Therapeutae" وهى جماعة صوفية زاهدة من اليهود المصريين . "لكلهم ينهضون فوراً من الجانبين.. ويكونون مجموعتين غنائيتين . إحداهما من الرجال والأخرى من النساء . وتختار كل مجموعة قائدها وعريفها . يكون متميزاً بوقار شخصيته وبمهاره فى الموسيقى . ثم يغنون الأناشيد للرب . وهى أناشيد مؤلفة من أوزان وألحان مختلفة ينونها أحياناً سوا ، وأحياناً أخرى يرد بعضهم على بعض ببراعة .. ثم يؤلفون من المجموعتين مجموعة واحدة .. كما فعل اليهود عندما ذهبوا عبر البحر الأحمر . وأن المرء ليتذكر هذه الفنة بفضل مجموعة الرجال والنساء الأتقياء . إذ أن الأصوات العميقة للرجال والأصوات الحادة للنساء تكون معاً ، طوال الغناء وتبادل الألحان ، تجمعاً موسيقياً عذباً صافياً"

الحرفي لكلمة "أليلويا" أو "هليلويا" هو : سحوا بحمد الله (أو هللوا له) وكان غناؤها بطريقة التطريب ، الذي اشتهر بأنه كان يطول أحياناً حتى يبلغ ربع الساعة مع تفاوت في درجاته في الكنيسة البيزنطية . ويرجع استخدام التسيبحة gubilus الى صورة الفرح التي كان يعبر عنها المقطع الأخير من الأليلويا ، والتي كان يستخدم فيها التطريب أيضاً . وقد عرف أوغسطين هذا الجزء (أى "التسيبحة" Jubilus) بأنه نوع من الحمد لله يعبر عن مشاعر إنسانية لا يمكن نقلها بالكلمات أو الحروف وحدها . "فمن يغني التسيبحة لا ينطق كلمات ، وإنما هي أغنية فرح دون ألفاظ ، وهي صوت القلب المغمم بالسرور ، الذي يحاول التعبير عن شعوره على قدر استطاعته ، حتى لو لم يكن يفهم المعنى ، وعندما يطرب المرء حتى يغني التسيبحة فإنه ينتقل من أصوات لا تنتمي إلى الكلام وليس لها معنى خاص ، إلى التسيبح دون ألفاظ . بحيث يبدو بالفعل أنه مبتهج ، غير أن فرحه أعظم من أن تعبر عنه الكلمات" وقد تساءل أوغسطين ، مشيراً إلى المزمور الثاني والثلاثين : "ولمن تصلح هذه الفرحة الكبرى (Jubilatio) أكثر من الله الذي لا يحده لفظ ؟ إن الله يجل عن التعبير ، لأن اللغة أفقر من أن تصفه . فإن لم يكن الكلام يسفك إزاء الله ، وكنت في الوقت ذاته لا تود السكوت ، فما الذي يتبقى أمامك سوى أن تسبح حتى يطرب قلبك دون كلمات تغني ، وحتى لا ينحصر فرحك الهائل في حدود المقاطع اللفظية ؟" وقد أعرب القديس هيرونيموس (جيروم) عن رأى مماثل بصدد القيمة الجمالية والدينية لهذا الغناء التسيحي (Jubilus) فقال : "نعني بالتسيبحة أن من المستحيل عن طريق الألفاظ أو المقاطع أو الحروف أو الكلام التعبير عن المقدار الذي يتعين به على الإنسان أن يسبح بحمد الله . ومن المستحيل فهمه" ^(١) ربما كان آباء الكنيسة قد شعروا بأن من واجبه أن يبرروا استخدام هذه العادة الشرقية : ذلك لأن المؤلفات الأدبية الشرقية حافلة بأمثلة الغناء التطريبي ، وكذلك الحال عند

(١) بيتر فاحس : المرجع المذكور ص ٣٢ وما يليها.

العبرانيين . أما كيف وأين نشأت هذه الطريقة في الغناء أصلاً ، فهذا أمر ينبغي أن نترك التفكير فيه للمؤرخ.

وقد تحدث القديس أوغسطين في "الاعترافات" عن تعميده ، وعن التأثير الانفعالي الهائل الذي أحدثته فيه إحدى الصور الموسيقية ، وهي الأنشودة الدينية فقال : "لكم بكيت وأنا أسمع أناشيدك وترانيمك هذه ... وتأثرت لتوى بأصوات ... حقيقتك الخالصة وهي تنساب برفق إلى قلبي ، فتجعل أحاسيس تقواي تفيض ، ودموعي تنهمر ، وإذا بي أجد نفسي مغموراً بالسعادة."^(١) ولقد ذكرت الأنشودة الدينية hymn لأول مرة في تاريخ الموسيقى المسيحية ، بعد القربان المقدس مباشرة ، حين اشترك المسيح وحواريوه في أغنية . أما في العصر اليوناني فكانت هذه الأنشودة تمجيداً أو تقديساً لإله ما . وهذه بالضبط هي طبيعة أنشودتي أبولو اللتين تحدثنا عنهما في الفصل السابق . ولقد كان اليوناني ينظر إلى كل مدح أو شكر لآلهته على أنه أنشودة دينية ، على شرط أن يتخذ صورة الغناء . وعندما انتقلت هذه الأنشودة إلى المسيحية ، احتفظت بطبيعتها ذاتها ، من حيث أنها أغنية نسيج لله . وكانت نصوصها في الأساس أشعاراً ليست مستمدة من المزامير.

ولقد كان القديس أمبروز (حوالي ٣٤٠-٣٩٧) من الرواد في تطوير صورة الأنشودة الدينية . وليس في وسعنا أن نؤكد إن كان هو الذي ألف كل الأناشيد المنسوبة إليه ، أم أنه اهتم قبل كل شيء بنشرها على نطاق شعبي . ولكن يكاد من المؤكد أن كثيراً من الأناشيد التي ألفت في عصره قد نسبت إليه بوصفها أمثلة لتلك الفترة ، لا بوصفها من إبداعه هو ذاته . وقد أسهم آباء كثيرون للكنيسة ، غير أمبروز ، في تطويرها وفي جعلها مقبولة من حيث هي نوع من الأنواع الموسيقية ، حتى أصبحت - في القرن الرابع ذاته - تعد أفضل من المزامير . وليس في وسعنا أيضاً أن نحدد إن كان نفس الشخص هو الذي كان يكتب الموسيقى والنص الكلامي . وعلى أية حال فإن بساطة الأنشودة الدينية جعلتها ملائمة للغناء الديني الجماعي . وربما

(١) الكتاب التاسع ، الفصل السادس ، ص ٢٩ ، الناشر Heinemann ، لندن ١٩٢٥.

كانت تكتب بأسلوب بسيط حتى تستطيع المجموعة أداؤها بسهولة . ولا جدال في أن سهولة تعلم الأنشودة الدينية كانت من أسباب ذيوعها إلى الحد الذي أصبحت فيه مقبولة ومستحبة في جميع أرجاء العالم المسيحي ، على أن بعض الأسقفيات لم تكن تقبل الأنشودة الدينية ، على أساس أنها لا ترضى بالتخلي عن نص المزامير حسبما جاء في "العهد القديم" في سبيل تأليف شعر دينيوى هذا فضلا عن أن هذه الأشعار كانت تصاحبها ألحان بهيجة تعيد إلى الأذهان ذكرى الألحان الوثنية . ولعل هذا هو السبب الوحيد في أن الأنشودة الدينية لم تقل ضمن الشعائر الدينية في روما إلا في القرن التاسع :^(١)

القسم الثاني – بويتوريوس Boethius :

وصف أفلاطون خلق العالم في محاوره "طيمائوس" بأنه بدأ بأشكال هندسية ، هي المثلثات المتساوية الساقين والقائمة الزوايا ، وفسر حركات الأرض والنجوم تفسيرات رياضية معقدة . ولقد كانت هذه المحاوره هي التي تغلغل في التفكير العقلى للعصور الوسطى : فقد كان للإحكام السحرى للأعداد تأثير خلاب في نفس أوغسطين وغيره من آباء الكنيسة الأولين ، وعن طريق الأعداد أمكن تفسير الموسيقى وملكة التذكر وخوارج النفس . بل إن الرب إنما خلق العالم بوضع الأعداد المناسبة معاً . ولما كانت الأعداد ترمز إلى كل ما يعرفه الإنسان ، فقد انتهى أوغسطين . كالفيثاغوريين وأفلاطون ، إلى أن الموسيقى مبنية على قانون رياضى وتنظيم سليم . وإن صفات النظام والاتزان والجمال في العالم المادى لترجع جذورها إلى الأعداد ، بل إن تركيب الكون بأسره مبنى على علاقة رياضية منسجمة

(١) قام مجمع لاوديسيا Laodicea ، الذى عقد في أواسط القرن الرابع ، بدور الرقيب الصارم في المسائل الدينية والفنية . وقد حاول هذا المجمع بهمة أن يستبعد أية آثار للفكر الموسيقى اليونانى تكون قد ظلت باقية في القديس أو تسللت إلى حياة الكنيسة بطريقة ما . وقد وضع مجمع لاوديقيا قاعدة مؤداها عدم السماح بأى نص في الصلاة ما عدا نصوص التوراة والإنجيل ، مما أدى إلى النظر بعين الارتياح إلى الأناشيد الدينية لأن أشعارها ليست مأخوذة عن الكتاب المقدس . وقد اتخذت الكنائس البروتستنتية في فرنسا وسويسرا نفس هذا الموقف بعد حوالي عشرة قرون ، فزأت أن أى نص لا يكون مستمدا من التوراة والإنجيل ، لا يستحق أن يرد في الشعائر الدينية.

وقد ظهر هذا التأثير الفيثاغوري والأفلاطوني في كتاب أوغسطين "في الموسيقى De musica" الذي يبحث أساساً في الوزن والشعر والنظريات المتعلقة بالأعداد: فالأبواب الخمسة الأولى من هذا البحث تتناول الإيقاع والوزن، أما الباب السادس فقد ناقش فيه أوغسطين النواحي الكونية واللاهوتية للموسيقى.

ولقد كان أوغسطين، كالفيثاغوريين، ينظر إلى الموسيقى على أنها مظهر أرضي للإيقاع الكوني، وكان مثل أفلاطون يرى لهذه الظاهرة دلالة أخلاقية. وقد حذر المسيحيين من الخلط بين رمز الإيقاع الموسيقي وبين ما يدل عليه هذا الرمز فالجمال والموسيقى كانا في نظره محاكاة فنية لنظام أكمل أضفاه الفضل الإلهي على البشر. وقد نصح المسيحيين بأن يقتدوا، في نظرتهم إلى الموسيقى، بـداود ملك بني إسرائيل، إذ أن داود كان "بارعاً في الغناء. محباً للانسجام الموسيقي كل الحب، لا من أجل المتعة العابرة، بل بقلب عامر بالإيمان. وبالموسيقى عبد ربه، الإله الحق، بوصفها تمثيلاً صوفياً لشيء عظيم. ذلك لأن التوافق المعقول المنظم بين مختلف الأصوات في التنوع المنسجم، يوحي بالوحدة المحكمة لمدينة إلهية يسودها النظام.^(١)

كذلك كان لمحاورة "طيمائوس" الأفلاطونية تأثير بالغ في الفيلسوف الروماني بوتيوس (٤٨٠-٥٢٤) فقد شارك أفلاطون آراءه التي أعرب عنها في هذه المحاورة، إذ كتب في مؤلفاته الخاصة بقول: "إن نفس العالم تتحد بفضل التوافق الموسيقي. ذلك لأننا حين نعرف ما في الأصوات من وحدة منسجمة محكمة عن طريق ما نلمسه في أنفسنا من نظام وإحكام. ندرك أننا نحن أنفسنا نتوحد بفضل هذا التشابه" وكان يروى أن هناك علاقة رياضية تربط بين النفس البشرية والنفس الكونية. وعلى ذلك فإن الموسيقى، التي هي في أساسها رياضية، تتخذ طابعاً أخلاقياً، لأن في وسع النوع الملائم من الموسيقى غير المناسبة فتفسد هذه العلاقة الرياضية، وتحط من نفس الإنسان وتحطم بدنه. وهكذا كان بوتيوس، في العالم

(١) "مدينة الله" الكتاب السابع عشر الفصل الرابع عشر، المجلد الثاني (ترجمة ماركوس دودز Marcus Dods)، الناشر Hafner، نيويورك ١٩٤٨.

الرومانى ، خير مدافع عن الرأى اليونانى فى فلسفة الجمال ، كما بدأه الفيثاغوريون وطوره أفلاطون ، وهو الرأى القائل إن الموسيقى ترتبط بنا بحكم الطبيعة ، وإن فى وسعها صلاح الخلق أو إفساده.

ولقد بدأ الفيلسوف الرومانى بويتىوس نشاطه فى ميدان الموسيقى كواحد من أتباع المذهب الفيثاغورى والأفلاطونى ، فاتفق مع هذين المذهبين الفلسفيين على أن الموسيقى فى أساسها ذات طابع رياضى ، وينبغى أن تستخدم وسيلة تمهد لدراسة الفلسفة . كذلك أيد بويتىوس الرأى القائل إن للموسيقى قيمة أخلاقية تخص الناس على التزود من العلم ، وتساعد على تقريبهم من الحقيقة الحقبة بتحريرهم من هذا العالم الخداع ، عالم التغير المحسوس . وكان بدوره يؤمن بأن فى مقدور الموسيقى أن تحط من معنويات الإنسان إذا كانت متجهة إلى إثارة انفعالاته . وكان بويتىوس يرى أن الإنسان قد وهب قدرات موسيقية فطرية ، وأن فى وسع المرء أن يتخلص من النواحي الحسية فى هذا الفن الذى يثير الرغبات الحسية فى كثير من الأحيان ، بالانصراف إلى الدراسة النظرية للموسيقى بما تقتضيه من تفكير عقلى : إذ أن العقل أسمى من الحواس.

ولقد كان هذا الفيلسوف المبكر النضج فى سن العشرين عندما أهدى كتابه فى الموسيقى إلى من هم فى مثل سنه ، على أمل أن يثير فيهم حب الفلسفة ، وإن يكن ذلك أملاً مبنوساً منه . ولكن بويتىوس لم يتم كتاباته فى الموسيقى . وكانت كل إشاراتة إلى الموسيقى ، خلال بقية سنى حياته ، تؤكد أهمية الجانب التعليمى فيها بوصفها مبحثاً عقلياً ، وقيمتها فى تحقيق حياة أخلاقية سليمة.

وقرب نهاية حياته ، عندما كان قابلاً فى سجن ينتظر فيه موته السابق لأوانه كتب عن ربة الموسيقى "موزى" فوصفها بأنها عروس بحر "سيرينا" تضلل كل من وقعوا تحت تأثير سحرها الخلاب ، وأطلق على ربة الشعر والغناء اسم "بني المأساة" التى تقدم إلى الإنسان "سما حلو المذاق" بدلاً من أن تعطيه بلسمًا فلسفياً شافياً يخفف به عن نفسه أعباء الحياة . وهكذا فإن الفلسفة وحدها ، أم الربات "الموزى"

جميعاً ، هي وحدها التي أقبلت على بويتوريوس تقدم إليه السلوى وهو راقد على فراش الموت.^(١)

ولقد كان الهدف الذي اختطه بويتوريوس لنفسه في الأصل هو "التوفيق بقدر ما بين أفكار أرسطو وأفلاطون" وكان تأثير فلسفته في موسيقى العصور الوسطى عميقاً باقياً . "فقد أعلن بويتوريوس أن من الضروري ، لكي يصل المرء إلى "قمة الكمال" التي لا يبلغها إلا بفضل الدراسة الفلسفية وحدها ، أن يكون للمرء إلمام كامل بمبادئ تمهيدية للمعرفة ، هي العلوم الرياضية ، أو الرباع Quadrivium ، وهو لفظ يبدو أن بويتوريوس ذاته هو الذي أدخله في اللغة اللاتينية وكان بويتوريوس مقتنعاً بأن كل من يهمل هذه الدراسات يظل إلى الأبد جاهلاً بالفلسفة في مجموعها ، ولا أمل له فيها . وليس لمثل هذا الإهمال دواء ، إذ أنه يضيع إلى الأبد فرصة الفوز على الدارس الذي يتوق إلى بلوغ قمة الكمال . فما لم يمر بدراسة الموسيقى داخل نطاق الرياضيات ، فإن عالم الفلسفة يظل مغلقاً في وجهه . وفي عبارة أخرى فإن اكتساب معرفة الرياضيات ضرورة لا غناء عنها . وهدف الدراسة وغاية التعليم ، هو الفلسفة في كل الأحوال ، غير أن الطريق الوحيد الموصّل إليها يمر عبر الرياضيات.^(٢) وهكذا فإن الموسيقى ، بوصفها جزءاً من الرياضيات ، تسهم في تدريب الذهن ، وتعد مبحثاً يمهد لدراسة الفلسفة.

وكان بويتوريوس يرى أنه ، نظراً إلى القيمة الأخلاقية الكامنة في دراسة الموسيقى ، فإن هذه الدراسة أقدر من أي بحث آخر في "الرباع" "الكوادرات" بفيوم" على تشكيل النفس والجسم . وقد ردّد رأى أفلاطون قائلاً إن للموسيقى القدرة على أن "ترفع معنويات الإنسان أو تحطّ منها" وأشار إلى أن النفوس الشهوانية تستمتع بالألحان الشهوانية ، على حين أن النفوس الجادة تجد لذتها في أساليب

١ ، "سلوى الفلسفة Consolations of philosophy" ص ١٣١ - ١٣٣ مطبعة جامعة هارفارد ، كيمبردج ، ١٩٤٦

(٢) ليوشريد : "الموسيقى في فلسفة بويتوريوس Leo Shrader : Music in the phil of Boethius" في مجلة "The Musical Quarterly" ص ١٨٨ - ١٩٠ ، إبريل ١٩٤٧ .

أقوى تأثيراً : إذ أن الناس يتعلقون بالأساليب المشابهة لطائفتهم . ولكنه انتهى إلى أن الناس جميعاً معرضون للفساد . إذ تصاب النفوس الضعيفة بالفساد والرخاوة . وحتى النفوس القوية ذاتها قد تعجز أحياناً عن المقاومة . واستطرد بوبتيوس قائلاً إن أفلاطون كان على حق في تحذيره من التحديات الموسيقية . إذ أن من شأن الأساليب الموسيقية المتغيرة ذات الطابع الأخلاقي المريب أن تحط قطعاً من نفوس الناس . وهكذا قال : "إن الموسيقى تظل عفيفة متواضعة ما دامت تعزف على آلات بسيطة ، ولكن نظراً إلى أنها قد أصبحت تعزف على أنحاء متباينة وبطرق مضطربة . فإنها فقدت صفات الجِد والفضيلة ، وكادت أن تنحط إلى مرتبة الوضاعة دون أن يبقى لها من جمالها الغابر إلا أثر ضئيل ."

والواقع أن بوبتيوس لم يقتصر على نقل آراء القدماء إلى مفكرى العصور الوسطى . بل إنه كان هو ذاته مسئولاً عن تشكيل الفلسفة الجمالية الموسيقية للحضارة الغربية طوال قرون عديدة بعد وفاته . فقد كان اللاهوتيون المسيحيون راضين كل الرضا عن رأيه القائل إنه لما كانت الموسيقى فى أساسها رياضية البناء وأخلاقية القيمة . فمن الضروري أن يكون التأليف الموسيقى دقيقاً دقة العلم ، حتى لا يفسد الطابع الأخلاقي للموسيقى وكانت النتيجة النهائية لآرائه ، كما عدلها أتباعه ووسعوها . هى أن القيمة الأخلاقية للموسيقى متوقفة على العلم ، وانتهى الأمر بعلم الموسيقى إلى اتخاذ قوالب محددة لا يخرج عنها . وهكذا رأى رجال الكنيسة أن أى خروج على القوالب الموسيقية التقليدية ، أو على الموسيقى الكنسية المسموح بها . هو أمر خارج على العلم وعلى الدين معاً ، ولقد كان رجال الكنيسة يعلمون حق العلم أن هذا الرأى موجود بصورة ضمنية عند أفلاطون ، ومع ذلك كان مما يدعم موقفهم أن يستطيعوا الإهابة بسلطة أى مفكر آخر ، حتى لو كان وثنياً رومانياً ، يقول بآراء يمكنهم استخدامها لصالحهم . ولقد كان دستور البابا يوحنا الثانى والعشرون " الذى شغل منصبه من سنة ١٣١٦ إلى ١٣٣٤ " وهو الدستور الذى كتب بعد ثمانمائة عام من وفاة بوبتيوس السابقة لأوانها . والذى كان يتضمن هجوماً على الموسيقى الجديدة فى ذلك العصر كان هذا الدستور متأثر بفلسفة بوبتيوس الجمالية فى

الموسيقى إلى حد أن كاتبى هذه الوثيقة البابوية آثروا أن يقتبسوا من كتاباته فى دفاعهم عن الموسيقى الدينية فى الكنيسة المسيحية . فقد اقتبس رجال الكنيسة من بويتوريوس نصاً توجهوا به إلى دعاة الموسيقى الحديثة ، سواء منهم صانعوها ومندوقوها ، يقول فيه : "إن الشخص الذى هو بطبيعته ميل إلى الحسابات، يستمتع بالاستماع إلى هذه الألحان الفاسقة . ولا بد لمن يثابر على الاستماع إليها أن تضاف أخلاقه وتفقد روحه صلابتها."

وهناك فيلسوف آخر معاصر لبويتوريوس ، شارك بدوره فى تعريف مفكرى العصر الوسيط بالفلسفات الموسيقية لليونانيين ، وهو كاسيو دورس Cassiodorus (٤٨٥-٥٨٠) الذى كان فى حياته أسعد حظاً من بويتوريوس . وقد نظر بدوره إلى الموسيقى على أنها مبحث رياضى ، وتأثر بالطابع الأفلاطونى فى آرائه الأخلاقية فى الموسيقى . فكتب فى رسالة إلى بويتوريوس يقول : "إن المقام الدورى Dorian يؤثر فى العفة والحياء" واتفق مع أفلاطون على أن المقام الفريجى "يستفز الرغبة فى النضال ويثير الغضب" أما المقام الأيولى Aeolian فإنه "يهدىء عواصف النفس وينزل الكرى فى أجفان النفس الهادئة" أما المقام الرابع من أساليب القدماء وهو الإباستى Iastic فإنه "يجعل البصيرة الخاملة حادة . ويجعل الذهن الدنس يتطلع إلى الأمور السماوية" . وأما المقام الأخير ، وهو الليدى ، فلم ينظر إليه كاسيودورس بطريقة أفلاطونية خالصة ، وإنما رأى فيه أسلوباً موسيقياً ذا قيمة علاجية . إذ أن هذا المقام الليدى "يخفف من الأعباء الثقيلة على النفس ، ويزيل الضيق بالترويح الممتع عن النفس" وللموسيقى فى فلسفته قيمة روحية هى تقريب الناس من الله ، كما أن للموسيقى القدرة على إثارة أحوال متفاوتة فى النفس . وهى أيضاً صورة فعالة من صور التطهر Katharsis ، تزيل فى رأيه الضيق وتهدئ الانفعالات.

القسم الثالث – الأناشيد الجريجورياتية :

كانت الكنيسة المسيحية ، منذ نشأتها الأولى ، تشن حملات منتظمة للقضاء على الوثنية . ولقد كان من الضرورى ، للقضاء على عقيدة الوثنى ، تحطيم معابده ومحو آثار فنونه . وترتب على ذلك حدوث تدمير واسع النطاق للمعابد الوثنية التى

كانت تضم أصنام الكفرة وتعاويدهم . وكانت أذهان المسيحيين المتمسكين تجد لذلك المبرر الكامل في أن هذه الأفعال إنما هي تنفيذ للإرادة الإلهية . ولكن هؤلاء المتمسكين وجدوا أنفسهم عاجزين تماماً عن القضاء على الموسيقى الوثنية : إذ لم تكن هناك مخطوطات تحرق أو موسيقيون يعاقبون . ولم تكن الموسيقى ذاتها تمثل شيئاً ملموساً ، وإنما كانت تمثل أفكاراً وتعبيرات فحسب – فأنى للمرء أن يقتل الأفكار والتعبيرات؟

ومنذ عهد مبكر ، يرجع إلى وقت أوغسطين ، كانت هذه العداوة الدينية للفرن قد رسخت بالفعل . فقد اجتاحت رجال الكنيسة في القرن الرابع موجة عارمة من المعارضة حتى للفرن المسيحي ذاته . وبحلول القرن السادس كان جريجوريوس الأكبر الذى ولد عام ٥٤٠ وتولى منصب البابوية من عام ٥٩٠ إلى عام ٦٠٤ ، قد أمر وهو لا يزال أسقفاً لمرسليا ، بنزع وتدمير كل الصور المقدسة داخل نطاق أسقفيته وكانت تصرفاته مبنية على الاعتقاد بأن هناك فارقاً بين تقديس الصورة ذاتها وبين النظر إليها على أنها رمز . وكان جريجورى يخشى أن يبدأ الإنسان العادى فى تقديس الرمز بدلا من الموضوع المرموز إليه . وكانت نفس هذه المشكلة تتمثل فى الموسيقى : فإذا كان الشخص العادى الذى يؤم الكنيسة يفتتن بالطابع الحسى للموسيقى الدينية إلى حد نسيان أن الموسيقى لا ترمى إلا إلى تجميل النص المقدس فحسب ، فلا بد عندئذ من تبسيط الموسيقى وتأكيد النص .

ومن الجائز جداً أن البابا جريجورى قد تذكر تحذير أوغسطين الموجه إلى المسيحيين ألا يخلطوا بين رمز الإيقاع الموسيقى وبين ما يمثله الرمز ، إذ أن الجمال والموسيقى ليسا إلا محاكاة فنية لنظام أعلى أضفاه فضل الله على البشر . ولا بد أن جريجوريوس قد تأثر أبلغ التأثير بعبارة أوغسطين القائلة : "ويل لمن يحبون إشاراتك بدلا منك ، ويضلون طريقهم وسط آثارك" وما كان من الممكن أن تجد آراء أوغسطين عن الموسيقى فى الحياة المسيحية نظيراً أكثر تحمساً من البابا جريجورى .

وربما كان جريجورى الأكبر أشهر شخصية فى تاريخ البابوية. وقد صورته التاريخ تارة على أنه شغوف بالفن ، وتارة أخرى على أنه شخصية قوية تفتقر إلى كل إحساس أو خيال فنى . وقد امتدحه كثير من الكتاب فى العصور الوسطى بوصفه رجلا عظيما فاضلا من رجال الكنيسة ، دون أن يعابوا بالتفرقة بين عبقرية البابا جريجورى الدينية فى دعم الكنيسة ، وبين احتقاره للعلوم والفنون ، وعزا إليه هؤلاء الكتاب نظريات متحررة كانت بعيدة كل البعد عن فلسفته . ولكن من المفارقات العجيبة أن الأجيال التالية لم تعد تعرفه بفضل مقدراته السياسية والتنظيمية القذة ، بل بفضل الموسيقى التى ارتبطت باسمه.

ولكى يتأكد البابا جريجورى من أن المبادئ والتعاليم المسيحية لا توضع موضع الشك أو تتعرض لتفنيذ المارقين ، فقد حرم التعليم الدينى وأضفى على الدراسات اللاهوتية أهمية لم تكن لها من قبل على الإطلاق ، واستبعد العلم والفن من التعليم الدينى . ولكن لما كان العرف الشائع فى العصور الوسطى قد جرى على النظر إلى الموسيقى على أنها فرع من الرياضيات ، فقد أدرجت ضمن الرباع التعليمى ، الذى يتألف من الحساب والهندسة والفلك والموسيقى.

ولما لم يكن جريجورى يعابا كثيرا بالتعليم الدينى ، فليس من المستغرب أن نجده ينفر من الاتجاهات الموسيقية اللادينية ، التى كانت فى حاجة إلى قمع مستمر . ولقد بلغ من صرامته فى إدارة شئون الدين أنه عاقب أصحاب المناصب فى الكنيسة ، بعد خمس سنوات من توليه منصب البابوية ، لأنهم استمعوا إلى نوازع الشر فى نفوسهم ، ودربوا أصواتهم على أداء الجزء الموسيقى من الصلاة ، وقضوا فى ذلك وقتا كان ينبغى أن يكرسه لأغراض أشرف . ومن ثم فقد أمر جريجورى بأن يقتصر القساوسة على غناء الإنجيل ، ويغنى مساعدوهم بقية الجزء الموسيقى من الصلاة . وقد اتخذ الخطوات اللازمة لتوفير هؤلاء المساعدين ، بتشديد معاهد دينية إضافية، وإنشاء مدرسة للغناء "سكولا كانتوروم" زودت فرق الإنشاد البابوية بالمغنين. ولقد حذا جريجورى حذو أوغسطين ، فرأى فى الموسيقى مجرد عامل مساعد فى أداء الصلاة . كذلك التزم معتقدات أوغسطين المتأخرة ، فحظر كل ماله

صفة وثنية ويمكن أن يكون له تأثير في المسيحيين . وهكذا محي الفن والموسيقى من الوجود بوصفهما نشاطاً حضارياً . واستعاض عن العلم والبحث - مهما كان ضيق نطاقهما - بالنظام الصارم والعزوف والتبتل . ومع ذلك فإن البابا جريجورى الأكبر هذا هو نفسه الذى نسب إليه دور خلاق فى تلحين جزء من القداس ، هو الجزء التبادلى . وتنظيم الطقوس الدينية . ولكن هناك من الأسباب ما يدعو باحثى الموسيقى إلى الاعتقاد بأن هذه النسبة خيالية أكثر منها واقعية.^(١)

وللأنشيد الجريجورية أصول متعددة. فهى قد تطورت من الموسيقى الشرقية والعبرية واليونانية ، ومن صورة سابقة عليها وأبسط منها هى الأنشيد الأمبروزية "نسبة إلى القديس أمبروز" ومن الأسباب التى تساق لتعليل ظهور الأنشيد الجريجورية أنها نشأت نتيجة شكاو متعددة تقدم بها رجال الاكليروس ، من أن الموسيقى الكنسية تؤدى بطريقة غير صحيحة وبانفعال مفرط . ويقال إن جريجورى قد جمع مختلف الأنواع التى تغنى فى الكنائس ، وصنفها وعدلها ، ووضع - على ما يقال - أنشيداً جديدة ، ثم أصدر أمراً حدد فيه بدقة طريقة أداء كل جزء من الموسيقى وموقعها فى شعائر الصلاة ، وبذلك استن سنة أدت إلى تثبيت الطقوس الدينية بدقة مع تنوعها.

وتنقسم الأنشيد الجريجورية إلى ثلاث فئات من الألحان : المقطعية syllabic والتطويلية neumatic والتطريبية melismatic ففى المجموعة الأولى كان كل مقطع من النص يطابق نغمة واحدة لحسب وقد يحدث أحياناً أن يطابق مقطع واحد نغمتين أو ثلاثاً ، ولكن الألحان كانت على الدوام بسيطة فى طابعها . أما فى النوع التطويلي فكانت بعض المقاطع تستخدم لنغمة واحدة . ولكن العادة المتبعة كانت استخدام مقطع واحد لأداء مجموعة من نغمتين أو ثلاث أنغام وأما النوع الثالث ، وهو التطريبي . فكان أسلوباً متركزاً يغنى فيه مقطع وحيد بطريقة زخرفية خالصة.

(١) بول . لايح : الموسيقى فى الحضارة الغربية Paul H. Lang : Music in Western Civilization ص ٦٢ - ٦٥ . الناشر W. W. Norton ، نيويورك ١٩٤١ .

وكانت الألحان الجريجورية تسمى في البداية على نظام نغمي من أربعة مقامات . وعلى الرغم من أن أصل هذه المقامات يرجع إلى المقامات الشرقية والعبرانية ، فقد سميت بالمقامات الكنسية لارتباط طابعها اللحني الخاص بالغناء الديني . وكانت المقامات الأربعة الأصلية تسمى بالمقامات الرئيسية ولكن كان الأغلب تسميتها بالمقامات الأصلية authentic . وعندما أضيفت إليها أربعة أخريات . كان يطلق عليها اسم المقامات البلاغالية plagal وقد استخدمها الملحنون لأصوات الرجال فحسب.

ولم يؤلف الموسيقيون الجريجوريون الأوائل موسيقى مبتكرة ، وإنما كرسوا جهودهم لاقتباس الألحان القديمة أو أجزاء منها ثم تعديلها بحيث تلائم جزءاً معيناً من الشاعتر المنوعة . أي أن الجهود الفنية لهؤلاء الموسيقيين قد تركزت كلها في إعادة تعديل قالب الألحان القديمة وصياغتها من جديد . وقد بلغوا في هذا التنظيم قدراً كبيراً من البراعة . والدليل على ذلك تمكنهم من تنويع ذلك العدد المحدود من الألحان الذي كانت تبني عليه الموسيقى الكنسية في العصور الوسطى ، في قوالب عظيمة التباين . ولقد كان لدى الموسيقي الكنسي صبر لا ينفد استمداده من حياة الرهبنة في الأديرة ، وأتاح له ذلك أن يوجه أعظم عنايته لتحقيق توازن بين النص والموسيقى ، بحيث لا يضحى بالنص ولا تصبح الموسيقى جوفاء وعندما يتكرر استخدام نص معين في أجزاء مختلفة من الشاعتر ، كان الملحن يملأه بلحن مقابل يلائم وظيفته الجديدة . ولقد بلغ هؤلاء الملحنون من الإبداع في كتابة الألحان المنفردة ما جعل أعمالهم تظل مصدراً للإلهام الفني لكل من يكتبون الموسيقى .

وفي خلال القرون التالية ظهرت مقادير غير قليلة من الأناشيد التي تنتمي إلى النمط الجريجوري خارج روما . فبتوسع الكنيسة توسعت أناشيدها أيضاً . وانتقلت هذه الأناشيد إلى إنجلترا في عهد مبكر جداً عن طريق المبعوثين البابويين "القاصدين الرسولين" وعملت أديرة كثيرة في أيرلندا بجهد لا يكل في سبل تنمية هذا النوع من الموسيقى . وشجع شرلمان على قبولها في فرنسا وألمانيا ذلك لأنه كان حاكماً ذا عقلية عملية . سعى إلى بعث الوحدة بين جميع أرجاء

مملكته . وكان حكيما في تشجيعه للأنشيد الكنسية حتى يستغلها بوصفها رباطا قويا للوحدة . ويقال إن الغاليين لم يستطيعوا تذوق الصفاء الجمالي لهذه الأنشيد نظراً إلى جلافتهم الطبيعية . وأصروا على أن يضيفوا إلى الموسيقى الكنسية أجزاء من أغانيهم الخاصة التي لم تكن مستساغة.

وكانت الأنشيد الجريجورية تستخدم نظاماً من العلامات "النومس" neumes كوسيلة للتدوين : وهذه العلامات ، التي يمكن العثور عليها في المخطوطات الجريجورية التي حفظت لنا منذ عهد بعيد يرجع إلى القرن التاسع ، لم تكن تقدم للمغنى إلا تلميحا تقريبا عن مجرى اللحن . أما الألحان والقوالب ذاتها فكانت تنقل من جيل إلى جيل بالسماع ، إذ أن العلامات لم تكن تصلح إلا للتذكرة فحسب : ومع ذلك امتد نظام العلامات "النومس" هذا إلى التدوين الحديث مباشرة . لأنه كان يستطيع أن يدل المغنى على اتجاه الخط اللحني نحو الارتفاع أو نحو الانخفاض . وقد حدث في وقت ما ، من هذه القرون ، أن توصل أحد الرهبان إلى فكرة التدوين الموسيقي ، واختار لسبب ما ، خطأ أفقيا لتمييز ارتفاع صوت معين عن الآخر . وبعد ذلك بوقت قصير ، أضيف خط ثان ، حتى إذا ما جاء القرن الحادى عشر ظهرت في المخطوطات أو الخطوط الموسيقية المعروفة . فكان الخط الأحمر يدل على النغمة "فا" F والخط الأصفر (وأحيانا الأخضر) يدل على "دو" C " وأدى إلى ذلك تكوين مفتاحي فا ودو ابتداء من القرن الثاني عشر ، ثم أعقبها مفتاح صول G وأدخل الراهب البندكتيني "جويدو داريتسو" Guido d'Arezzo (٩٩٥ - ١٠٥٠) تحسينات على طريقة التدوين ، ومن المعتقد أنه تقدم بنظريات جديدة في التدوين إلى البابا يوحنا التاسع عشر في أوائل القرن الحادى عشر.

القسم الرابع - فيلسوف العصر الوسيط والموسيقى :

يرجع أصل كثير من القوالب الموسيقية الكنسية إلى نصوص دنيوية ، بل إباحية في أحيان غير قليلة . كانت لها ألحان سهلة الحفظ . كذلك كان للموسيقى الكنسية دورها تأثير مباشر في الموسيقى الدنيوية وطوال الفترة الأولى من تطور الكنسية كان المسنولون من رجال الدين يرقمون عن كتب تلك الموسيقى

الدينيوية، وما كانوا يعدونه دنساً فيها . ومع ذلك فقد وجدت الأغنيات القومية المحلية طريقها إلى المعابد المقدسة : واجتذبت الموسيقى الدينيوية في ذلك العصر جمهور المتعبددين : والكهنة المشرفين على العبادة بدورهم . وترتب على ذلك أن التحذيرات التي كانت تأتي من روما كانت موجهة إلى رجال الدين ورعيته في آن واحد . وكانت الكنيسة تشعر بأن من واجبها ألا تسلم في أى ميدان ، أو تتردد في تفسيراتها ، إذا شئت أن تحتفظ بمواقفها ، بل أن تظل قلعة ثابتة راسخة تقف في وجه الهرطقة والمؤثرات الوثنية الكافرة.

ولقد رأينا من قبل أن المزامير التي ورثها العبرانيون للمسيحيين ، كانت ، في تطور القوالب الموسيقية ، أقدم لون من ألوان الموسيقى الكنسية وكان المسيح يعرف شاعر المعابد اليهودية معرفة كافية ، بدليل أنه عندما ودع حواريه حدد معالم الجو الديني للعشاء الأخير بغناء المزامير . وفيما تلا ذلك من السنين ، عرف الوثنيون والمنتصرون الذين كانوا غيورين على ممارسة شاعر الكنيسة ، أو الذين أقبلوا عليها بحماسة ، أناشيد المزامير ، ولما كانت إحدى الطوائف تفر من مضطهديها ، كانت تحمل معها المزامير حيثما وجدت دياراً جديدة . وهكذا انتشرت المزامير في الفترة التالية إلى حد أنها كانت من جهة قياداً على حرية الطوائف المسيحية ، وكانت من جهة أخرى مصدراً زخراً للموسيقى ، يستمد منه المؤمنون من القوة والعزاء الروحي ما يكفل لهم الصمود خلال أوقات المحن.

وقد أعلى القديس أمبروز وأتباعه قيمة الأنشودة الدينية hymn في الموسيقى الكنسية . وليس في وسعنا أن نجزم إن كانت الألحان المستخدمة في هذه الأناشيد من أصل شعبي فحسب ، أم أن جزءاً غير قليل منها كان من تأليف القساوسة أنفسهم . وعلى أية حال فإن قالب اللحن للأنشودة القديمة كان بسيطاً مما ساعد دون شك على قبولها في الكنيسة وذيوها بين الناس . ولضمان أعظم قدر من البساطة كان كل مقطع في النص الكلامي تخصص له نغمة واحدة من الموسيقى.

ولقد كان اللحن ، في الأناشيد الجريجورية ، خاضعا للنص الكلامي ولما كان الإنشاد يستخدم إطاراً لحنياً لنص مقدس ، فقد تعين على اللحن ألا يكون معقداً وأن يكتفى بالقيام بدور الأساس الخلفي لذلك النص . وتضمنت الأناشيد كثيراً من الألحان العبرانية التي أخفيت فيها ببراعة ، كما حملت الأناشيد الجريجورية آثار النظام الموسيقي اليوناني : أما أصل العلامات (النومس) neumes المستخدمة في الأناشيد فما زال سرّاً إلى حد ما : ونحن نعلم أن العبرانيين قد استخدموا إشارات المقاطع المتحركة في غناء تراتيلهم ولكننا لا نعلم إن كان ذلك قد أثر في المسيحيين ، أم أنهم وضعوا نظامهم الخاص في العلامات (النومس) ، أو كيف ومتى وضعوا هذا النظام.

وقد ذكر إيزيدور الأشبيلي (Isidore of Seville) (٥٧٠ - ٦٤٦) أن قدراً كبيراً من الموسيقى المعروفة في عصره كان يحفظ عن ظهر قلب وينقل بالتلقين إلى أجيال أخرى ، ولولا ذلك لضاع إلى الأبد . ولم يخترع التدوين إلا بعد أربعة قرون ، على يد جويدو داريتسو Guido d'Arezzo ، الذي قال : "إن أي نتيجة فيزيائية لا تكون لها قيمة موسيقية ما لم تؤيدها الأذن" والذي اخترع أيضاً أول أشكال السلم كما نعرفه اليوم . وقد اختلف المؤرخون حول تحديد دوره بدقة ، ولكن في وسعنا أن نفترض ، دون أن نخشى الوقوع في الخطأ ، أن جزءاً كبيراً من الأعمال المنسوبة إليه صحيح تاريخياً . فقد وضع جويدو نظاماً أدى إلى "السولفيج" الذي نستخدم فيه مقاطع لفظية لقراءة المدونات وقد أخذ أنشودة القديس يوحنا المعمدان ، واستمد المقطع الأول من كل بيت للدلالة على درجة مختلفة في السلم والنص اللاتيني لهذه الأنشودة هو :

U't queant laxis Resonare Fibris
Mica gestorum Famuli tuorum
Solve polluti Labii reatum
Sancte Joannes

وهناك صوت كامل يفصل بين "أوت" وهي دو فيما بعد و "زى" ، و "مى" وبين "فا" و "صول" و "لا" ، ونصف صوت بين "مى" و "فا" وقد تغيرت "الأوت" فيما

بعد إلى "دو" وجمع بين الحرفين الأولين في كلمتي البيت الأخير ، بعد عصر جويدو ، ليكونا المقطع "سى" ^(١) حتى تكتمل دورة السلم . وكان جويدو قد وضع في الأصل صوتاً زائداً قبل "أوت" مستخدماً الحرف اليوناني "جاما" ، الذي يكون ، بعد إضافته إلى "أوت" لفظ "جاموت" gamut : وقد أصبحت كلمة "جاموت" تدل في السنوات التالية ، على التركيب الكامل للسلم.

كذلك اهتم جويدو بحالة الموسيقى من الوجهة الأخلاقية في عصره فوجه إلى كثير من رجال الدين نفس التهمة التي كان البابا جويجورى الأكبر قد وجهها إليهم قبل ذلك بأربعمئة عام ، بناء على موقفهم من الموسيقى . "وأخطر الأمور جميعاً ، أن كثيراً من القساوسة والرهبان يتجاهلون المزامير ، والقراءات المقدسة ، والتراتيل الليلية على حين أنهم يكفون بجهد أحمق لا يكل ولا يمل على دراسة علم الغناء ... "

ومن المعتقد أن فن "الاسترسال" (السيكونسة sequence) أو وضع نص للمقطع الأخير من "التهليلة alleluia" قد ظهر أصلاً في شمال فرنسا في القرن التاسع . وكان القديس أوغسطين والقديس أمبروز قد امتدحا ، قبل حوالي ٥٠٠ عام تطويل غناء التهليلة أو التسبيحة Jubilus ، بوصفه حمداً لله دون كلمات . على أنه لم يكن من السهل حفظ التسبيحة ، ومن هنا بدأت تظهر فكرة إضافة نص كلامي لمساعدة المغنين على تذكر الألحان الطويلة . وفي البداية كان يوضع لكل نغمة مقطع واحد ، ولكن السيكونسة (الاسترسال) أصبحت بمضى الوقت من التعقيد ، واكتسبت من الشعبية ما جعلها تشكل خطراً على الطابع الديني للشعائر . وهكذا فإن الكنيسة لم تنظر بعين الرضا إلى هذا التطور لفن "السيكونسة" (الاسترسال) ولا لفن التروبة (الفواصل) (troping) أيضاً - والتروبة هي ما يقحم بين الأجزاء التي تغنى من القداس.

^(١) يلاحظ أن الحرفين المشار إليهما هما و s ، واللغة اللاتينية لا تفرق بين الحرف l والحرف i . (المترجم)

ولقد كان فن "السيكونسة" (الاسترسال) والتروبة (الفواصل) مقتصرًا في البداية على الأديرة، ولم ينتقل إلى النشاط الموسيقي لأبرشية الديونية للكنيسة إلا فيما بعد، وعندئذ أدخل القساوسة بالتدريج فواصل باللغات المحلية في الشعار الدينية لكي يشرحوا لجمهور المصلين الأجزاء الغنائية من القداس اللاتيني التقليدي للشعار الدينية. ولما كان أقطاب الكنيسة لم يعترفوا قط بهما بوصفهما جزأين رسميين من الشعار الدينية، ونظرًا إلى أن مجمع ترنتينو Trent (١٥٤٥ - ١٥٦٣) قد اعترض على قيمتهما في الشعار، وعلى ما فيهما من تحرر شعري، فقد أصدر البابا بيوس الخامس أمرًا يخطر فيه استخدام كل "السيكونسات" ماعدا القليل منها، في الشعار الرسمية للكنيسة، ويحرم تمامًا استخدام طريقة "التروبة" في هذه الشعار. أما "السيكونسات" القليلة التي لم يتناولها قرار الحظر، فما زالت محتفظة بمكانتها في الشعار الدينية إلى اليوم.

ولقد كان الفلاسفة العصور الوسطى تأثير كبير في مجرى الموسيقى، سواء أكان هذا التأثير مباشرًا أم غير مباشر. إذ كان القديس أوغسطين يؤمن بحرارة بأن من الخير حظر الموسيقى الوثنية والأدب الوثني حظرًا تامًا، حتى لا يؤديان إلى إغراء المسيحيين على قراءة الشعراء الرومان أو حضور المسارح الرومانية. كذلك كان هناك جانب صوفي في تقديره للموسيقى، ذلك لأنه كان يؤمن بالمبادئ الفيثاغورية التي كانت ترد ظاهرة الموسيقى إلى علاقات عددية خاصة، وتحاول تفسيرها من خلال هذه العلاقات، وهكذا رأى أوغسطين أن الله قد خلق الكون بأن جمع كل العناصر بالنسب الصحيحة بدقة، حتى يتم التوازن المنسجم والتوافق بين كل عنصر وبين جميع العناصر الباقية وفقًا للمشيئة الإلهية. ومن ذلك استنتج أنه إذا كان عنصر الإيقاع في الموسيقى نسخة محاكية لأنموذج كوني، فلا بد أن الموسيقى تمثل الحركة الكونية ذاتها على نطاق محدود. ولقد كانت هذه النظرة أفلاطونية. ردها أفلوطين قبل أوغسطين. كذلك مضى بونتيوس بهذه الحجة خطوة أخرى في طريق التأمل الفلسفي، إذ جعل من النظرية الأفلاطونية أساسًا لتقييم الموسيقى بوجه عام. ولكن مهما كان الفلاسفة نظريين في تقديرهم للموسيقى، فلسنا بحاجة

إلى تفكير طويل لكى ندرك مدى تأثير نظرياتهم الميتافيزيقية والأخلاقية فى مجرى التطور الموسيقى.

ولم يكن الفلاسفة الكاثوليكيون الذين عاشوا فى القرون التالية للألف عام الأولى من المسيحية يقلون عن الفلاسفة السابقين عليهم تزمناً فى آرائهم الأفلاطونية فى الموسيقى : من الجائز أن مواقفهم الفلسفية كانت فى بعض الحالات أقرب إلى النزعة الإنسانية من مواقف السابقين عليهم ، غير أن نظرهم إلى الموسيقى ظلت تماثل نظرة هؤلاء الأخيرين فى طابعها الصوفى : وهكذا فإن الاتجاه الإنسانى الذى نجده كامسناً فى فلسفة أبيلار Abelard وفى إيمان القديس فرنسيس St. Francis (الأسيزى) ولاهوت القديس توما الأكوينى - هذا الاتجاه لا يمتد إلى كتاباتهم فى الموسيقى : وطراً تغيير كبير على الآراء التى كان أبيلار والقديس فرنسيس يقولان بها عن الموسيقى وهما بعد طالبان للعلم ، عندما انخرطا فى السلك الرسمى للكنيسة . ذلك لأنهما عندما أصبحا من رجال الكنيسة ، صارا ينظران إلى المتعة الحسية التى كانت الموسيقى تجلبها لهما فى شبابهما على أنها ذات طابع لا دينى ، إذ أن موسيقى أيامهم الخوالى كانت توحى باللذة أكثر مما توحى بالتوبة ، وتهيب بالجسد لا بالروح.

وقد وجد القديس أوغسطين وبونتيوس تشابها بين النظام الموجود فى الموسيقى وبين النظام الأخلاقى الذى يسود جميع أرجاء الكون . وذهب هذان الفيلسوفان ، اللذان كان أحدهما مسيحياً والآخر وثنياً ، إلى أن الموسيقى المتناسقة تحاكى نظام الكون : ورأى الاثنان معاً أن للموسيقى القدرة على رفع مستوى أخلاق الإنسان أو الحط منها . كذلك أبدى أوغسطين وبونتيوس النظرية الأفلاطونية القائلة إن الموسيقى نوع من الرياضة يمكنه أن يساعد على تهذيب العقل : وأن الرياضيات بالمثل تبعث نظاماً متوافقاً فى الكون . وقد فسر أتباع بونتيوس هذا الرأى الأفلاطونى بأنه يعنى أن الموسيقى علم تسرى عليه نفس القوانين الرياضية التى تبعث النظام فى الكون . والانسجام بين الأفلاك : وعلى ذلك فمس الواجب ألا نقل صرامة علم الموسيقى عن صرامة القوانين الرياضية التى يسير بمقتضاها الكون .

وقد قدر لرأى بويتوريوس هذا أن يسيطر على التفكير الجمالي في الموسيقى طوال قرون عديدة تالية.

ولقد عرف عن أبيلار (١٠٧٩ - ١١٤٢) في شبابه أنه موسيقى بلغ من البراعة في التأليف والعزف على العود lute جداً اشتهر معه شهرة واسعة بأنه الشاعر المغنى Minstrel : والواقع أننا لا نذكر عن أبيلار ، في العادة ، سوى أنه رجل كنيسة وصاحب نزعة إنسانية ، وكاتب رومانتيكي في رسائله إلى الوزير Heloise ومؤلف لأغان باللغة العامية كان طلاب باريس ينشدونها . ولكننا كثيراً ما ننسى أنه لحن أو أعاد توزيع عدد من الأناشيد الدينية للكنيسة ^(١) ، وأنه كان ينظر إلى الفلسفة على أنها وسيلة لجعل التعاليم المسيحية معقولة ومفهومة.

كذلك ألف القديس فرنسيس في شبابه ، كبقية الشبان المختالين في أيامه ، أغاني وأشعاراً . ولكنه عندما تقدم به العمر ، وأحس بأن أي عذاب لا يعادل ما عاناه المسيح في حياته ، كتب "أنشودة للشمس Hymn to the Sun" وهو قابع يترقب الموت في زنزانة تغشاها الفيران : ولو كان أي مسيحي أقل منه شأناً هو الذي كتب أنشودة للشمس لعدت أغنية وثنية ، غير أن نزعة القديس فرنسيس في شمول الألوهية (أو وحدة الوجود) ، التي تتسع لحب كل مخلوقات الله ، كانت في إيمانها وتقواها بمنأى عن كل شك.

ولقد كانت القرون الثمانية التي تفصل بين القديس توما (حوالي ١٢٢٥ - ١٢٧٤) وبين القديس أوغسطين ، تمثل البداية والنهاية التقريبية لفلسفة العصور الوسطى . والواقع أن من المستحيل فصل الفلسفة عن اللاهوت في العصور الوسطى . إذ أن المفكرين المدرسين قد استفدوا طاقاتهم في تشييد مذاهب استدلالية منطقية تؤدي إلى البرهنة بطريقة استنباطية واستقرائية على وجود الله

(١) هنري أوريون تيلر : "العقل في العصور الوسطى" H.O. Taylor . The Medieval Mind ص ٥١ الناشر Macmillan ، لندن . ١٩٢٧ :

"أيتها الأخت الويز : لقد ألفت حسب رجائك يا من كتب عريضة على نفسي في الدنيا . وانب الآن أعز ما تكونين في المسيح . أناشيد من النوع الذي يسمى في اليونانية "hymn" وفي العربية "تليم" tillim"

وألوهيته . ولقد اختلف الموقف الفلسفي لكل من أوغسطين وتوما ، وهما العملاقان العقليان لهذه الفترة ، في المسائل النظرية . أما في الموسيقى فلم يكن هناك اختلاف بين آرائهما . وقد شارك القديس توما رأي أوغسطين القائل إن علم الموسيقى مبني على مبادئ تحددها الرياضيات . "وعلى ذلك ، فكما أن الموسيقى تقبل سلطة المبادئ التي يلقننا إياها علم الحساب ، فكذلك يقبل العلم المقدس المبادئ التي يوحى بها الله"^(١).

وعلى الرغم من أن الفلاسفة الكاثوليك كانوا يعلمون أن "العهد القديم" تضمن وصفاً لموسيقى الآلات وللغناء ، فقد اتجهوا إلى الربط بين الآلات والطقوس الوثنية واللدان الجسدية . بل إن الفلاسفة الكاثوليك والأشد تمسكاً بعقيدتهم قد أضفوا على الآلات الموسيقية دلالة رمزية . فقد نظر القديس أوغسطين إلى الطبل والسنتور (psaltery) على أنها تذكر المرء بجسد المسيح مشدوداً على الصليب "فالجسد يشد على الطبل ، والوتر يشد على السنتور ، وفي كلتا الحالتين يصلب البدن"^(٢) وهكذا لم يكن في وسع القديس أوغسطين أن ينظر إلى هاتين الآتين بنفس الروح المرحية التي نظر بها إليهما العبرانيون ، والتي تدل عليها هذه الآية في "العهد القديم" : "فليغنوا لله مزموراً بالطبل والسنتور".

ولقد كان فلاسفة العصور الوسطى المسيحيون الذين تحدثنا عنهم أعضاء في الكنيسة بصفة رسمية أو بأخرى . ولآرائهم في الموسيقى أهمية عظمى بالنسبة إلينا اليوم . فأبَاء الكنيسة قد وضعوا بالفعل معياراً للقيم بالنسبة إلى الموسيقى الدينية كان مبنياً على الفلسفة اليونانية واللاهوت العبراني ، وهما التياران اللذان تبلورا في كتابات القديس أوغسطين . وقد أسهم الفلاسفة المسيحيون في معرفتنا بالموسيقى ،

(١) المؤلفات الرئيسية للقديس توما الأكويني : الجامع في اللاهوت

Summa Theologica : Basic Writings of St. Thomas Aquinas : الباب الأول ، المسألة الأولى ، الفقرة ٢ ، المجلد الأول . الناشر Random House نيويورك ١٩٤٥ .

(٢) الآباء النيقيون والتالون للنيقيين Nicene and post – Nicene Fathers المجلد الثامن ، ص ١٧٨ ، الناشر The Christian Literature Co. نيويورك ١٨٨٨ .

بما تركوه لنا من أوصاف وتقديرات لمعنى الموسيقى وطبيعتها فى عصرهم . أما فلاسفة الرومان فقد احتفظوا بآراء اليونانيين فى صورتها الأصلية ، ولم يعدلوا الفلسفات اليونانية فى الموسيقى وفقاً للحاجات الدينية ، كما فعل آباء الكنيسة الأوائل . وقد لخص أرسطيدس كونتليانوس Aristides Quintilianus الفلسفات الموسيقية التى كانت تعلم فى الأكاديمية الأفلاطونية واللوقيوم (اللىسيه) الأرسطى وحاول بويتسوس أن يقوم " بالتوفيق بين آراء أرسطو وأفلاطون إلى حد ما " وقد كان للفلاسفة المسيحيين والرومان معاً تأثيرهم فى مجرى الفلسفة الجمالية للموسيقى : إذ أنهم لخصوا الفلسفات الموسيقية للحضارة الهلينية السابقة عليهم ، وقدروا هذه الموسيقى وعدلوا وفقاً لحاجات الإنسان الغربى وسواء قبلنا تقديرهم للموسيقى التى ورثوها من اليونان القديمة وطريقتهم فى استخدامها أم رفضناهما فإن حقيقة الأمر هى أنهم أعطونا مجموعة من المبادئ الجمالية لا تزال الكنيسة والدولة تتخذها أساساً ضرورياً للحكم على الموسيقى فى أيامنا هذه .

القسم الخامس – الدراما الشعائرية :

كانت الدراما الشعائرية مسرحية دينية تولدت عن الفن الموسيقى فى العصر الوسيط . وقد بدأت بوصفها وسيلة مبسطة لتفسير الكتب المقدسة لأفراد الكنيسة الأميين ، ولكنها تدهورت بمرضى الزمن حتى أصبحت مسرحية ذات طابع دينى مشكوك فيه ، وشوهت قداسة الكنيسة التى كانت تعرض فيها . وهناك وجه شبه تاريخى غير واضح المعالم بين أصل الدراما الشعائرية فى العصور الوسطى وبين ذلك التفسير الرومانتيكى الذى قدمه الفيلسوف " نيتشه " لنشأة الدراما اليونانية فى كتابه " ميلاد التراجيديا من روح الموسيقى اليونانية " فقد كان نيتشه يرى أن الدراما اليونانية قد نشأت من روح الموسيقى اليونانية . ثم تدهورت فى المسرح الرومانى إلى استعراضات سطحية تافهة . وبالمثل نشأت الدراما الشعائرية من فن " الترويس " (الفواصل) الموسيقى ، ثم تدهورت فأصبحت عروضاً تافهة للحياة فى عصور الكتاب المقدس وحكاياته .

ولقد كان آباء الكنيسة ينظرون إلى المسرح على أنه لون حسي مبتذل من ألوان الفن . وقد شكوا المتحدث الرئيسي باسمهم ، وهو القديس أوغسطين من أن الشبان قد افتتنوا بخرافات هوميروس التي يعرضها عليهم كُتّاب المسرح من الرومان^(١) وفي الكتاب الثاني من "الاعترافات" قال إن المسيحيين يجدون لذة خاصة عندما يشعرون إزاء المحبين الآثمين والمجرمين الكبار في المسرح بأسف يفوق ذلك الذي يشعرون به إزاء نفوسهم المضطربة والتعساء الموجودين بينهم^(٢) : كذلك ورد ذكر المسرح الوثني والموسيقى الدينية في كتابات ترتوليان Tertullian (حوالي ١٥٥ وحوالي ٢٢٢ م) ، ذلك المتدين الشديد التمسك بعقيدته ، الذي تخلى عن كنيسة الأصلية لينضم إلى طائفة غريبة الأطوار وجدها أكثر تمثيلاً مع المسيحية الزاهدة : فقد وصف ترتوليان المسرح الروماني بأنه معبد وثني يأوى شيطاني الثمالة والمشهورة ، باخوس وفينوس ، وأرجع أصل المسرح إلى المعبد الوثني والمذبح الذي كان الوثنيون يحرقون البخور فوقه ، وسط أنغام المزمار والأبواق الصارخة ، ويقدمون القرابين إلى آلهتهم الحفاري^(٣) . وقال إن العروض المسرحية التي ترجع إلى أصل كهذا لا يمكن أن تعد جذيرة ، من الوجهة الأخلاقية ، بالموسيقى المسيحية الصالحة التي كان المؤمنون يغنونها فيما بينهم : فالمزامير psalms والأنشيد الدينية تزيد الإنسان قرباً من الله . أما المسرح الوثني فيهيئ للإنسان إلى الشيطان .

غير أن الكنيسة كانت تتميز بالقدرة الفائقة على قهر العقبات التي تحول دون تقدمها الديني وطموحها السياسي . وكانت بارعة إلى أبعد حد في رفع التناقضات الفلسفية حتى تبعث الانسجام في لاهوتها ، وأظهرت مقدرة مماثلة في الطرق التي اتبعتها من أجل ضم الوثنيين إلى صفوفها . فهي قد اقتبست الموسيقى الوثنية في البداية ، كلما كان ذلك ضرورياً ومفيداً ، واستخدمت ألحانها لأغراضها الخاصة . وبعد انقضاء

(١) "الاعترافات" ، الكتاب الأول ، الفصل ١٦ .

(٢) المرجع نفسه ، الكتاب الثاني ، الفصل الثاني .

(٣) في المسرح De spectaculis ، الكتاب العاشر .

عدة قرون بدأت الكنيسة تنظر بعين الرضا على القيمة التعليمية للتصوير الرمزي . ولم يتبق ، من بين الفنون الأصلية ، سوى المسرح الذى لم يكن قد انضم بعد إلى الثالوث الفنى وقد تحقق ذلك بفضل الدراما الشعائرية.

ولقد كانت للدراما الشعائرية ثلاثة عناصر ، هى الدين والموسيقى والنص الكلامى . ففي البداية كانت هذه الدراما مجرد محاورة درامية تطورت عن "الترويس" (الفواصل) التى أقحمت فى الشعائر لشرح الأجزاء التى تغنى فى القداش لجمهور المصلين . وقد ظلت الشعائر الدينية تؤدى باللغة التقليدية ، وهى اللاتينية . على الرغم من سيادة الجهل فى ذلك العصر الذى كان يحول بين المسيحي العادى وبين معرفة اللغة اللاتينية الكلاسيكية . وترتب على ذلك أن عدداً قليلاً جداً من رواد الكنائس هم الذين كانوا يفهمون الشعائر . وبظهور "الترويس" (الفواصل) ، استطاع هؤلاء على الأقل أن يتبعوا المعانى الأدبية الرئيسية للقداش . وقد حدث هذا التحول الثورى بإدخال شروح تروى باللغة الشعبية مغزى الصلاة . وكان معنى ذلك أن فهم القداش لم يعد مقتصرأ على الأقلية المتعلمة ، بل إن المسيحي العادى يستطيع أن يستمتع بفهم "الترويس" (الفواصل) المشروحة من الصلاة وبلغ من شعبية هذه "الترويس" (الفواصل) أن مؤلفيها لم يكتفوا بأن تكون مجرد محاورة ، وإنما أضافوا العنصر الثالث ، وهو الإيقاع والنظم المقفى.

ولقد كانت "الترويس" (الفواصل) تؤدى فى الأصل بصورة تجاوبية : فكان أحد أعضاء الإكليروس يرتل أو يقرأ فقرة من الإنجيل أو من إحدى الرسائل الدينية باللاتينية ، فيرد عليه قسيسان أو ثلاثة بغناء شرح أو تلخيص باللغة المحلية للفقرة التى قرئت . وبعد أن أضيف الإيقاع والنظم إلى هذا الحوار ، ظهر شكل جديد من أشكال الدراما ، كانت له إمكانات درامية أوسع كرواية القصص الدينى المبني على المعجزات وأسرار العقيدة المسيحية وحياة القديسين ومناقبتهم : وكانت الخطوة التالية فى تطور الدراما الشعائرية هى إدخال المناظر لكى تبدو الأحداث أكثر واقعية.

وقد اتسع بالتدريج نطاق الأحداث في الدراما الشعائرية حتى استنفد
الإمكانات المحدودة لهيئة القساوسة ، ولم يعد هناك مفر من الاستعانة بجمهوره
المتدينين والطلاب الجامعيين لكي يؤدوا أدواراً محددة في هذه الدراما : وعندئذ
بدأ استخدام اللاتينية في هذه المسرحيات الدينية يتضاءل ، لأن كثيراً من الممثلين
الذين ينتمون إلى الطائفة العلمانية (أى الخارجين عن نطاق رجال الدين
الرسميين) لم يكونوا يتكلمون هذه اللغة أو يفهمونها وبالإضافة إلى هذه الصعوبة ،
فإن الممثلين العلمانيين ، وكذلك القساوسة ذاتهم وصيبة المجموعات الغنائية
المشتركة في الدراما ، بدأوا يرتجلون الأجزاء الخاصة بهم ويقحمون كلمات
ونغمات "دارجة" ، بحيث أن سلطات كنسية متعددة أفتت بأن الممثلين العلمانيين
مسئولون عن انحلال هذه المسرحيات المقدسة ، وينبغي منعهم من الاشتراك في
الدراما الشعائرية ، التي بدأت في الأصل بوصفها ترويس (فواصل) في الأديرة ، ثم
أصبحت عاملاً يساعد على شرح الصلاة في كنيسة الأبروشية ، قد أصبحت الآن عاملاً
من عوامل تشجيع صيبة الممثلين في هذه المسرحيات على إدخال الموسيقى
الدينيوية في بيت العبادة وعرف هذه الموسيقى البعيدة عن القداسة أمام المذبح
ذاته : وهكذا فإن أقطاب الكنيسة لو كانوا في حاجة إلى ما يذكرهم بالأخفاف من
وطأة رقابتهم على الموسيقى والأخلاق ، فإنهم كانوا يجدون المبرر الكافي لسياستهم
كلما شاهدوا الممثلين العلمانيين يقحمون ميدان الدراما الشعائرية.

ولقد ظهرت الدراما الشعائرية في حوالى القرن العاشر ، عندما بدأ القساوسة
يمثلون لأهل أبروشياتهم في الكنائس مسرحيات مسيحية جعلوها جزءاً هاماً من
الطقوس الدينية : وكان التمثيل في البداية باللغة اللاتينية ، ثم أصبحت اللغات
المحلية تستخدم بدورها في القرن الحادى عشر . وبمضى الزمن تحولت هذه
المسرحيات الدينية إلى أعمال ضخمة معقدة ، وتزايد عدد متاهديها ، واتسع نطاق
هذه المسرحيات ، وزدادت شعبيتها ، إلى حد أنها أصبحت تمثل خارج الكنيسة
فضلاً عن داخلها ، وأصبحت تؤدى "باللغة الدارجة".

وبمضى الوقت أخذ النظارة يحضرون لمشاهدة هذه المسرحيات الشعائرية بقصد التسلية ، أكثر مما يحضرون بقصد التزود من التعاليم المسيحية ، وأصبحوا يتوقعون من الممثلين أن يقدموا إليهم عرضاً ترويحياً . وازداد العنصر الهزلى فى الدراما الشعائرية ، كما ازدادت المسرحيات "دنيوية" وتدهور نص الدراما الشعائرية تدهورت الموسيقى بدورها . وهكذا فإن ما كان يتخذ فى البداية مظهر أسلوب لتعليم العقيدة المسيحية باستخدام "ترويس" (فواصل) موسيقية ، قد انحط حتى أصبح مسرحية مصحوبة بالموسيقى ، تهتم بمبدأ أكثر مما تهتم بالإرشاد الدينى .

القسم السادس - الموسيقى الجوال :

تبددت فى مطلع القرن الحادى عشر مخاوف كان مبعثها خرافة سائدة فى الأزمنة الوسيطة ، هى أن نهاية العالم وشيكة الوقوع تمهيداً لعودة المسيح فى سنة ألف . فعندما لم تتحقق هذه الظاهرة ، بدأ الناس مرة أخرى يبنون ويبعدون ويضعون الخطط للمستقبل : إذ أن العالم باق على أية حال ، والله قد استجاب لصلوات المسيحيين وتراتيلهم الدينية وشاءت رحمته أن يؤجل يوم الحساب : وعندئذ أشارت الكنيسة إلى أن على الشباب أن يتمسكوا بإيمانهم وبالموسيقى المقدسة عند أسلافهم ، حتى يرضى الرب الواسع الرحمت الذى يرضى المسيحية عن أغانيهم ، ويستجيب لصلواتهم ، مثلما رضى عن الموسيقى الدينية لآبائهم واستجاب لدعواتهم .

ولم تكن فترة تقديم الشكر هذه على دوام حياة البشر قد انتهت بعد ، فى مطلع القرن الحادى عشر ، عندما بدأ الطلاب وصغار رجال الدين يهاجرون من مدينة جامعية إلى أخرى . وظلوا يجوبون أرجاء أوروبا حتى أوائل القرن الثالث عشر ، وذلك على الأرجح بوصفهم لاهوتيين ناشئين باحثين عن المعرفة والحقيقة ولكنهم قبل انصرافهم التام إلى الزهد ، أو ارتدائهم ثياب الكهنوت ، كانوا يشعرون بالرغبة فى الشرب من كأس المتع الدنيوية حتى الثمالة . مما كان يؤدى ببعض إلى التعجيل بالاعتراف الكامل بذنوبهم . وبالبعض الآخر إلى التحول عن الكنيسة تحولا نهائياً . وسرعان ما تدهور هؤلاء الطلاب الرجل إلى طائفة من الجوالين أو

الصعاليك ، ويعرف هؤلاء عادة باسم "المطربين goliards" وقد ظهر نشاطهم وتأثيرهم أوضح ما يكون في ألمانيا ، وبدرجة أقل في فرنسا وإنجلترا . وفي الأوقات التي لم يكن فيها هؤلاء مشغولين بالسكر أو الاحتفال على الفلاحين السذج ، كانوا يؤلفون عدداً لا حصر له من الأغاني الساخرة التي تقلد النصوص المقدسة ، أو يستخدمون ألحاناً شعائرية مع نصوص بذيئة ترمى إلى السخرية من الدين والأخلاق وفي خلال تجوالهم في أرجاء كثيرة من أوروبا ، متنقلين من جامعة إلى أخرى ، كان هؤلاء الطلاب الرحل والمتطلعون إلى سلك الكهنوت يؤلفون الموسيقى ويعزفونها والأهم من ذلك أنهم كانوا يتبادلون الأفكار . وعندما كان معين الخلق عندهم ينضب ، لم يكونوا يجدون غضاضة في اقتباس الألحان الرئيسية من الأناشيد والتراويل والقداسات الدينية مباشرة. هكذا أصبحت الألحان والكلمات المقدسة معرضة للسخرية وللتفسيرات المستخفة ، وأصبحت الموسيقى الدينية بأسرها ضحية للمجون ومحاكاة هؤلاء الطلاب لها بطريقة خارجة عن الدين . وكلما ازداد هؤلاء الطلاب انحلالاً من حيث هم فئة ، ازدادت كلمات أغانيهم المعدلة وضاعة ، وازدادت ألحانهم المؤلفة والمقتبسة سخرية . ولما كانت الكنيسة غاضبة على سخريتهم ومرتابة في إخلاصهم الديني ، فقد أبت عليهم الدخول في مناطقها المحرمة.

ولقد قامت الفئة المسماة بالشعراء الجوالين الفرنسيين^(*) French jongleurs بدور أكبر من ذلك الذي قامت به الفئة السابقة ذاتها ، في الإبقاء على جدوة الفن الموسيقي مشتعلة في العصور الوسطى . وكان بعض هؤلاء الشعراء الموسيقيين المتجولين صعاليك لم يتلقوا تعليماً منظماً ، يكسبون قوت يومهم بخفة اليد وزلافة اللسان : فتراهم على استعداد لإحياء عرس ريفي بموسيقاهم ، أو أداء حركات بهلونية في مولد صاحب ، تماماً كما هم على استعداد لتمثيل الأدوار الرئيسية في المسرحيات الدينية . وكانت رحلاتهم تحملهم من إقليم إلى آخر ،

(*) يقترح السيد المراجع استخدام لفظ "الأدبائية" أو "المزككين" (وهو أقدم عهداً من الأول) . واللفظان يؤديان المعنى بدقة ويستحقان إشارة خاصة . (المترجم) .

حيث كانوا يرفهون عن الناس بالدعابات والأحاديث والأغاني . ولقد كان هذا المعنى الجوال بالنسبة إلى عامة الشعب بمثابة الجريدة اليومية والمرح ومنشد الأغاني^(١) وكان الضحك يسير في ركابه حيثما حل ، ولكنه كان أحياناً يأتي معه بأنغام حزينة . وكان الناس يحيونه لبداءته وخفة روحه وموسيقاه . ولكنهم كانوا مع ذلك يخافونه لسحره الطاغى ، ولتلك "القوى الخارقة للطبيعة" التي كان يستطيع أن يخلبهم بها.

ولقد كانت توجد من الشعراء الجوالين أيضاً فئة مثقفة ، كانوا في بعض الأحيان من أسر عريقة ، وهؤلاء كانوا يجدون لهم طريقاً إلى قصور الإقطاع وبلاط الأمراء بوصفهم مغنين وشعراء ورواة للأقاصيص الكلاسيكية القديمة . وكان مثل هؤلاء الشعراء يظلون في القصور كأفراد دائمين ، أو يتنقلون بين باحات القصور منشدين أغانيهم وراوين أشعارهم لجمهور من المستمعين يقدرهم على الدوام وكان أصحاب المناصب الدينية الكبيرة ، والنبلاء ، وكبار أعيان المدن ، يحتفلون بضيوفهم هؤلاء وقيمون الحفلات الباذخة للاستمتاع بموسيقى وأشعار تلك الشخصية الفذة شخصية الشاعر الجوال.

ولقد كان أصل هؤلاء الشعراء الجوالين (jongleurs) غامضاً ، وإن يكونوا قد أنبتوا وجودهم بوضوح في القارة الأوروبية في القرن التاسع . ومن الجائز أن يكون أصلهم راجعاً إلى المهرج اللاتيني (Latin mime) الذي كان بدوره جوالاً وكثيراً ما كان يسير في أعقاب الجحافل الرومانية ليرفه عن جنود قيصر وعن الشعوب المهزومة التي كانت ترغم على الدخول في حومة الإمبراطورية . وقد سار الشاعر الجوال في العصور الوسطى في أعقاب الصليبيين ، لا لأنه كان متحمساً دينياً لطرد المسلمين من الأراضي المقدسة ، بل لأنه كان ينتفع ، كالمهرج اللاتيني ، من أية حملة مغامرة تتيح له إيجاد متنفس لروحه غير المستقرة وفرصة لبيع بضاعته الموسيقية ولقد كان الشاعر الجوال ، كالمهرج ، شخصية هزلية متجولة تجنبها مؤرخو الأدب

(١) بير أوبري : الشعر والمغنون والجوالون " (التروفر والتروبادور) Pierre Aubrey : Trouveres and Troubadours ص ١٠٢ (ترجمة كلود ليفلنج) . الناشر G. Schirmer نيويورك ١٩١٤ .

الكاثوليكي وتجاهلها . وكانت الكنيسة تعدهم أشخاصاً مغضوباً عليهم بوجه خاص لأنهم أقرب الناس تمثيلاً للحضارة الوثنية ، ولأنه كان في وسعهم أن ينفثوا "سحرهم المسموم" في الأخلاق المسيحية عن طريق الغناء.

ولم يكن دور الشعراء الجوالين في العصور المظلمة متسقاً تماماً أو واضحاً فقد كانوا شعراء وموسيقيين أصليين إلى حد بعيد . وعلى الرغم من أن الكنيسة كانت تنبدهم رسمياً ، فإنه لم يكن من المستغرب أن تجد مغنياً بارزاً منهم ضمن أفراد بيت واحد من أقطاب رجال الدين . بل إن الأديرة ذاتها كانت تستضيف الشاعر الجوال أحياناً ليحيى لها حفلات خاصة . ومن الواضح أن رجال الكنيسة لم يكونوا في حياتهم الخاصة يلتزمون دائماً بمختلف الأوامر والمراسم التي أصدرتها مجامع دينية متعددة ضد الشعراء الجوالين . أما رجل الشارع فكان من جانبه يستمتع بدعابات هؤلاء الشعراء في الحفلات الدينية ، ويعجب لبراعتهم في إضفاء الحيوية على الاحتفالات التي تقام تكريماً لقديس ما . ومع ذلك يعتقد بسذاجة أن هذا الشاعر ذاته يحمل خميرة الشيطان وإباحيته.

ولما كانت الكنيسة تدرج هؤلاء الشعراء المغنين ضمن فئة السحرة ، والآثمين ، فقد عدتهم خطراً على سلطة الدين ، وكانت أحياناً تأبى عليهم طقوس التناول والأسرار القدسية . ولقد كانت الكنيسة تنظر إلى هؤلاء الشعراء ، فيما بين القرن الحادى عشر والقرن الثالث عشر ، على نفس النحو الذى كان آباء الكنيسة الأوائل ينظرون به إلى المهرجين اللاتنيين ، أى بوصفهم خطراً داهماً على الأخلاق المسيحية . والمهم في الأمر أنه مثلما كان المهرجون هم حفظة الموسيقى والشعر الدنيويين في أيامهم ، فكذلك عمل الشاعر الموسيقار المتجول على إبقاء جذوة الموسيقى والشعر وربما الأدب – في أنواعها شبه الدينية أو اللاتينية – مشتعلة خلال الجزء المتأخر من العصور الوسطى.

ولكن كيف كان هؤلاء الموسيقيون يتعلمون فنهم ؟ المفروض أنه كانت هناك مدارس يتعلم فيها الناشئون منهم فنون العزف والغناء . وكان هؤلاء الموسيقيون الشعراء يجتمعون بانتظام في موسم الصوم ، وهو الوقت الذى يمتنعون

فيه من ممارسة فنونهم أمام الجمهور . وكانت هذه الاجتماعات تتيح لهم فرصة مناقشة المشاكل المشتركة ، وتبادل أشعارهم وأغانهم مع بعضهم البعض .

ولقد كان معظم الفرسان النبلاء من فئة "التروبادور" troubadours " يضمنون واحداً من الشعراء الجوالين إلى بطانتهم ^(١) وكانت مهمة الشاعر الجوال هي تنظيم موسيقى الفارس الذي يعمل في خدمته ، وزيادة حصيلته من الأغاني بالحن أو أشعار جديدة ، بل تزويده بالموسيقى المعزوفة أيضاً ولم يكن الشاعر الجوال في واقع الأمر يصاحب الفارس عند غنائه ، وإنما كان على الأرجح يعزف بقوسه على آلة وترية ، ربما كانت الفييلا (vielle) وهي من أسلاف الفيولينة الحالية) فيعزف مقدمات ولازمات interludes وختامات postludes ^(٢) كذلك كان يطلب إلى هؤلاء الموسيقيين الجوالين إنشاد الأغاني الجديدة التي ألفها أسيادهم كلما استدعت الظروف ذلك . وكان المطلوب من الموسيقي الشاعر أيضاً أن يعوض نواحي النقص في فن سيده . فالتروبادور الفارس الذي يؤلف أشعاراً رقيقة ولكنه يضع أحياناً ضعيفة ، كان يستعين بخدمات موسيقي شاعر بارع في التلحين ، والعكس بالعكس . أما التروبادور الذي يستطيع تأليف الشعر والموسيقى معاً ، والذي يستطيع الغناء والعزف في آن واحد فإنه يكون أقل اعتماداً على الشعراء المتجولين : ولقد كان هناك قانون أخلاقي صارم ينزل بمقتضاه أرفع فرسان التروبادور إلى مرتبة الشاعر المتجول إذا جعل فنه تجارياً أو اتخذته وسيلة لكسب العيش . ومن جهة أخرى كان في وسع الشاعر المتجول ، إذا كانت مواهبه خارقة للمألوف ، كما في حالة كولان موزيه Colin Muset ، أن يرقى إلى مرتبة التروبادور .

ولقد أطلق البعض على هؤلاء الشعراء الجوالين اسم "البوهيميين الأصلي" في عالم الفن بالعصور الوسطى . وبالفعل كانت هذه الفئة ، خلال الجزء الأكبر من تاريخها ، تتألف من جماعة غير منظمة من الأفراد ذوي المواهب

^(١) المرجع نفسه . ص ٦ وما يليها .

^(٢) جوستاف ريز : الموسيقى في العصور الوسطى G. Reese : Music in the Middle Ages ص ٢٠٣ .
الناشر W. W. Norton ، نيويورك ١٩٤٠ .

المتنوعة : وكان هناك تمييز اجتماعي بين الشاعر المتجول الأمي وبين زميله الأكثر ثقافة ، الذي كان في كثير من الأحيان يغشى أوساط البلاط أو يعيش في قصر نبيل من النبلاء ، حيث يكون له ، في أحسن الأحوال ، مركز الخادم المميز ، وكان هندامه العجيب ، ومظهره "الكوسموبوليتاني" يتيح له الاندماج بأرقى الأوساط الاجتماعية وأدناها . وبحلول أواخر القرن الثالث عشر أو أوائل القرن الرابع عشر ، أصبح لهؤلاء الشعراء الجوالين مركز اجتماعي معترف به . وفي حوالي هذا الوقت أصبح الاسم الشائع الذي يطلق على كل الشعراء الجوالين هو "منستريل minstre". ولقد كان موطن التروبادور هو جنوب فرنسا . ولكن أشعاره وأغانيه انتقلت ، في النصف الثاني من القرن الثاني عشر ، من المقاطعات الجنوبية إلى الشمالية . وكان من أسباب ذلك الحملة الصليبية في عام ١١٤٧ ، التي جمعت بين فئات من الحجاج ينتمون إلى شمال فرنسا وجنوبها ، كما كان من أسبابه الزيجات الملكية التي جمعت بين أسر من المنطقتين معاً . وقد اتخذ شاعر التروبادور في الشمال اسم trouvere تميزاً له من زميله في الجنوب.

وقد وضعت ألحان متعددة لبعض أشعار التروبادور و"التروفير" المتعلقة بالحب والدين ، والسياسة ، ولكنهم لم يكونوا يبيعون استخدام اللحن الواحد لأي نصين مختلفين : ولقد كانوا يقبلون أي تغيير طفيف يطرأ على اللحن الأصلي ، فيعدونه شيئاً جديداً ، أما تكرار نفس اللحن فإنه يشوه سمعة المغني والأغنية . ولقد كان صاحب أعظم موهبة موسيقية بين أفراد "التروفير" المعروفين هو "آدم دلاهال Adam de la Halle" والذي ألف موسيقى "روبان وماريون Robin et Marion" وهي أقدم مسرحية نعرفها عن المجتمع الفرنسي في العصور الوسطى ، تناول موضوعاً دينوياً ملحنًا.

وكانت البساطة هي أساس النظرة الجمالية للتروبادور إلى الموسيقى فقد كانوا يبدون اهتماماً متساوياً بالنص الشعري واللحن الموسيقي . وكان التروبادور ينظر إلى شعره وغنائه على أنهما شكل واحد من أشكال الفن ، ولم يكن يفرق في العادة بين أحدهما وبين الآخر ، وقد لخص دانتي فلسفتهم في "الكوميديا الإلهية"

بتلك الحكمة الموجزة التي قالها على لسان التروبادور "فولكير دي مارسى (من مدينة مرسيليا) Folquert de Marseilles " "شعر بلا موسيقى كطاحون بلا ماء". وبعد فترة ما من الغزو النورماندى عام ١٠٦٦ حمل التروبادور و"المنستريل" فنهزم معهم عبر بحر المانش إلى إنجلترا . وكانت إيلانور أميرة أكويتانيا Eleanor d'Aquitaine قد أدخلت في البداية فن التروبادور إلى شمال فرنسا عندما تزوجت من لويس السابع وقت أن كان أميراً . ولقد كانت إيلانور مشغوفة بالموسيقى ، حتى إن شعراء التروبادور في أكويتانيا كانوا يعدونها ملهمتهم وراعية أغانيهم : وعندما نزلت شمال فرنسا بعد زواجها أنت معها بالتروبادور المشهور "برنارد دي فنتادورن Bernard de Ventadorn " لكى يدخل موسيقى المقاطعات الجنوبية إلى الشمال^(١) وفى عام ١١٥٢ أبطل زواجها بلويس السابع ، فتزوجت من بعده "بهنرى دانجو Henri d'Anjou ، وهو أول فرد من أسرة الأنجفينيين يتولى الحكم في إنجلترا . ويقال إنها ضمت إلى بلاطها "برناردى فنتادورن" مرة أخرى لكى يدخل فن التروبادور إلى إنجلترا . ولقد بلغ من تأثير حياة البلاط النورماندى على الأنجليين Anglicans أن اللغة الفرنسية أصبحت لغة الدولة الرسمية ، وأصبح الأدب والموسيقى الفرنسيان موضع إعجاب المثقفين والنبلاء.

وقد امتد تأثير الفن الفرنسى في اتجاه آخر ، هو ألمانيا . وفي هذه الحالة بدورها أدى شغف امرأة بالموسيقى إلى التأثير في الحياة الثقافية لأمة بأسرها . فعندما تزوجت "بياتريس دي بورجونيا Beatrice de Bourgogne " من فردريك بربروسا أحضرت معها "التروفير" "جويدى بروفان Guiot de Provins " إلى ألمانيا . وبفضل جهودهما المشتركة اصطبغ الفن والفكر الألمانيان بصبغة الموسيقى والأدب الفرنسيين . وكان الجوالون الصعاليك vagantes قد طبعوا الشعب الألماني بطابعهم الخاص في الموسيقى . وأدى إدخال الأفكار الفنية الفرنسية ، ممتزجة بشعر المغنين الجوالين وأغانيهم ، إلى خلق تراث موسيقى حافل مهد الطريق لظهور فئة

(١) والتر باتر: عصر النهضة The Renaissance : W. pater . ص ٣٦ ٣٣ . الناشر : Jonathan Cape لندن ١٩٣٨ .

أخرى من الشعراء والموسيقين الجوالين ، هي "المينيزنجر Minnesinger" وكانت موسيقى "المينيزنجر" الألمان وشعرهم ، شأنها شأن موسيقى "التروفر" الفرنسيين وشعرهم ، تدور حول الحب والدين والسياسة والمغامرات.

ولقد أصبح "المينيزنجر" بفضل أغانيه وأشعاره ، نبي الألمان . وكان الجو السياسي يموج بشيء فسره الخيال المرهف "للمينيزنجر" بأنه تغير وشيك الوقوع ، ولا جدال في أنه كان يلقي في ذلك تأييداً من أسرة "هوهنشتاوفن" Hohenstaufen المالكة : فقد تشكل المينيزنجر في قداسة البابوية وفي سلطاتها الاجتماعية . وكان ذلك كفيلاً بإحداث صدمع تام في بناء المسيحية في ألمانيا لولا أن البابا "أنوتشنتي الثالث" رد للكنيسة السلطة التي كانت لها في البداية ، وأصبح مسيطراً على الموقف السياسي ، غير أن الفنان كان قد أشعل شرارة الخيال الناظر بين العناصر المفكرة في جميع أرجاء ألمانيا والنمسا . ولذلك ، فعلى الرغم من أن سلطة البابا قد عادت إلى السيطرة على الولايات الألمانية ، فإن عجلة التغير لم تكد تتوقف حتى ظهر فنان آخر ، أشد تعصباً وتحمساً من أفلاطون ، انشق نهائياً على روما.

كان المينيزنجر "فالترفون درفو جلفيده Walther von der Vogelweide" من أسرة عريقة ، بحيث إن مركزه في بلاط "الهوهنشتاوفن" الحافل بالمؤامرات والدسائس ، لم يكن مهدداً من الوجهة الاجتماعية أو متوقفاً على عبقرته من حيث هو شاعر غنائي وموسيقار . وقد وصف بأنه شاعر موسيقار من طبقة الفرسان ، ومن المعتقد أنه كان يجوب أرجاء الولايات الألمانية متنكراً في ثوب موسيقى جوال (minstrel) . وكان فالتز مفكراً رومانسياً مثلما كان شاعراً وموسيقياً ساخرًا ، كرس فنه لخدمة الحركة المعادية للبابا ، التي كان فردريك الأول قد أعطاها الدفعة الأولى . وقد أخذ الشعراء والموسيقون الألمان على عاتقهم فصل الإمبراطورية الألمانية عن روما ، وأطلقوا على البابا اسم "المسيح الدجال" . وهكذا أجريت تفرقة نظرية بين المسيحية وبين حكم البابا لأول مرة بعد ألف ومائتي عام . وأصبح فالتز هو النصير القوي والمرشد الروحي للفنانين . غير أن فردريك منى بهزيمة عسكرية ولكي يستعيد ما يمكن استعادته من نفوذه ، سار حافي القدمين على الحليد وركع خاضعاً تائباً أمام البابا "ألكسندر الثالث" . وعادت لروما السيطرة مرة أخرى . وقد شهد "فالتز فون در

فوحلفيده" هذا التحول المؤسف لمجرى الأحداث . وكان كل ما يستطيع أن يفعله هو أن يقف عن بعد ويرقب البابا التالي . "أنو تثنى الثالث" ، وهو يمهّد الطريق لانهيار الإمبراطورية الألمانية.

لقد كان شعراء التروبادور يتخطون الحواجز الجغرافية ويشرون نوعاً جديداً من الفن متحرراً تماماً من رقابة الكنيسة وسلطانها في جميع البلدان المحيطة بفرنسا. ومع ذلك فإن شعر التروبادور وموسيقاهم كان فناً أرسقراطياً لا يشارك فيه بالضرورة جميع الفرنسيين أو أفراد الطبقات الدنيا في مختلف أرجاء أوروبا . وكانت موسيقاهم تنطوي على نغمة أساسية متكررة ، هي النزاع الاجتماعي الذي يرجع إلى صراع مرير على السيطرة بين البابا والملك . وقد استعان التروبادور بالألحان الشعبية . وعلى الرغم من أنهم عدلوا بحيث تلائم أغراضهم ، فإنهم ساعدوا على حفظها ونشرها . أما الكنيسة فقد سلكت طوال القرون مسلكاً مخالفاً ، فحرمت الألحان الشعبية تجاهلها ، فكانت النتيجة أن هذه الألحان لم تسجل ، وليس هناك من سبيل إلى معرفة عدد ما فقد منها . ولو كانت هذه الألحان قد دونت بنفس العناية التي دونت بها الموسيقى الكنسية ، لازدادت معرفتنا بموسيقى العصور الوسطى ثراء إلى حد بعيد . ولكن الكنيسة كانت تنظر إلى الموسيقى الشعبية على أنها سوقية لا تستحق التسجيل.

والواقع أن ما تبقى لنا من الإنتاج الموسيقي لمختلف فئات الشعراء الجوالين ، وهم "التروبادور" و "المنيزجر" و "الجونجلور" (الأدبائية) "jongleur" و "الجوليار" (المغزلكون) goliards قليل للغاية . وأغلب الظن أنهم لم يكونوا يتحشمون عناء تدوين موسيقاهم . ولقد كانت ألحانهم متكررة ولما كان حفظها سهلاً فالأرجح أن منشدي العصور الوسطى لم يهتموا دائماً بتدوينها ، ومن الجائز أنهم لم يعرفوا وسيلة التدوين . ولعل ذلك هو السبب في أن ما لدينا من أشاعرهم الفعلية أكثر مما لدينا من موسيقاهم ذاتها : وقد أعيدت كتابة بعض الألحان الرئيسية لهؤلاء الموسيقيين الوسيطيين بطرق التدوين الحديثة . وعلى الرغم من حسرة هذه المحاولة وجراتها ، فإنها عاجزة عن أن توحى إحياء تاماً بالروح الأصلية التي كانت هذه الموسيقى تؤدي بها.

الفصل الثالث

الفيلسوف والموسيقى في العصر

القوطى وعصر النهضة

القسم الأول - الفيلسوف والكنيسة والبوليفونية في العصر الوسيط:

كانت الفترة المتأخرة من العصور الوسطى فترة صراع فلسفى هائل بين مختلف مذاهب الفكر فى الكنيسة . ولقد رأينا من قبل أن الفترة المتقدمة فى العصور الوسطى قد عرفت أفلاطون بوصفه مؤلف محاورة "طيمائوس" التى وصف فيها بطريقة أسطورية أصل العالم بروح صوفية مماثلة لروح الفيثاغوريين . كذلك عرفت هذه القرون المتقدمة ذاتها أرسطو بوصفه عالم منطق . أى أن الباحثين الغربيين لم يكونوا يعرفون من كتابات أفلاطون وأرسطو فى ذلك الحين إلا أقل القليل ، ومن ثم كانت معرفتهم بهذين الفيلسوفين القديمين مقتصرة على حفة من الترجمات من اليونانية إلى اللاتينية . ولكن الغرب اللاتينى عرف ، فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر ، كتابات الفلاسفة العرب واليهود الذين حافظوا على مؤلفات اليونانيين خلال القرون التى كانت فيها المسيحية تكافح التجديف العقلى والفنى للوثنيين . أما قبل ذلك فلم يكن الباحثون المسيحيون يعرفون اليونانيين . أعنى أفلاطون وأرسطو - إلا كما فرهم آباء الكنيسة ، وهو تفسير كان دائما متعاطفا مع العقيدة المسيحية . كذلك عرف الباحثون المسيحيون الفلاسفة الموسيقية القديمة كما فسرت وأدمجت فى كتابات أوغسطين وبونتيوس .

وقد ترجمت مؤلفات الفيلسوف العربى "الفارابى" (المتوفى ٩٥٠ م .) إلى اللاتينية فى القرن الثانى عشر . وساعد العرض الذى قدمه الفارابى لفلسفة أرسطو على تعريف العالم المسيحى بالمذهب المشائى فى التفكير ، وهو المذهب الذى كان ينطوى ضمنا على الفلسفة الجمالية للموسيقى اليونانية . كذلك دعا "أبيلاز Abelard" فى القرن الثانى عشر إلى مزيد من الروح الإنسانية فى المسيحية ، ووازن بين الدور الذى ينبغي أن يلعبه كل من الإيمان والعقل فى الحياة الدينية . وفى القرن الثالث عشر ، انحاز مفكر أقرب إلى النزعة التجريبية ، هو روجر بيكن Roger Bacon إلى جانب العلم الأرسطالى ، ضد الأسطورة الأفلاطونية . وفى القرن نفسه تولت فلسفة توما الأكوينى Thomas Aquinas مهمة الجمع بين أفلاطون و

أرسطو، والإيمان والعقل، والأسطورة والعلم، والتوفيق بين هؤلاء جميعاً وبين المسيحية.

وكان أرسطو قد سخر من قبول أفلاطون لنظرية الفيثاغوريين في انسجام الأفلاك، غير أن مفكرى العصور الوسطى لم يكونوا على استعداد للتخلي عن هذه العلاقة المثيرة للخيال، بين الموسيقى وبين مجموعات الأفلاك الصداحة، وكذلك كان موقف خلفائهم طوال السبعمئة عام التالية. ولقد كان الدور الذى أسهم به الفيلسوف في تاريخ الموسيقى من القرن الثانى عشر إلى القرن الرابع عشر هو دور المدافع النظرى عن اسمى أفلاطون و بوليتيوس الموقرين. ومن الجائز أن المتقنين المسيحيين قد انقسموا على أنفسهم، في مجال اللاهوت، بين المثالية الأفلاطونية والنزعة الطبيعية الأرسططالية، ولكن لما كان أرسطو قد أخذ بآراء أفلاطون في الموسيقى ورددها مع تعديلات طفيفة، فإن هذه الحقيقة قد أدت بأصحاب النزعة الإنسانية في العصور الوسطى إلى إبداء المزيد من الثقة والإيمان بصحة التفكير الجمالى اليونانى في ميدان القيم الموسيقية. بل إن مفكراً إنسانياً صريحاً مثل أبلار الذى كان الطلاب في باريس يرددون أغانيه الدنيوية التى ألفها في شبابه، قد وافق بوصفه رجل كنيسة، على رأى أوغسطين القائل إن المسيحى الصالح ينبغى عليه ألا يقرأ أشعار الوثنيين أو يستمتع إلى موسيقاهم كذلك فإن فيلسوفاً أرسططالياً مخلصاً مثل بيكن^(١) الذى كانت آراؤه في دور الموسيقى في التعليم تقدمية بلا جدال، وقد أصدر على التجديدات في الموسيقى الدينية أحكاماً تشوبها روح التحمس للأفلاطونية.

والواقع أنه لم يتبق لنا الآن إلا القليل من الموسيقى الفعلية للعصور التى تسمى بالعصور المظلمة في العالم الغربى. ففي تلك المرحلة من الحضارة المسيحية كما هي الحال بالنسبة إلى الحضارة اليونانية، لا بد لنا من الاعتماد على الدراسات

(١) لاشك أن المؤلف يقصد هنا روجر بيكن، لا فرانسيس بيكن. الذى كان عداؤه لأرسطو معروفاً. وحتى في حالة روجر بيكن يبدو أن هذا الحكم عليه بأنه أرسططالى مخلص كان مبالغاً فيه (المترجم)

العلمية التي حفظها لنا التاريخ حتى الآن . أما الفترة الممتدة من القرن الثاني عشر إلى القرن الخامس عشر ، فإن ما تبقى لنا من موسيقاهم أكثر إلى حد ما ، ولكن ما زال على الدارس الحديث للتاريخ أن يرجع في بحثه لأحوال الموسيقى ، إلى دراسات الفلاسفة واللاهوتيين في العصر الوسيط ، الذين كانوا في واقع الأمر فئة واحدة.

ومن المؤكد أنه لو لم يكن الباحثون الإسلاميون والعبرانيون قد حافظوا على كتابات اليونانيين لتضاءلت معرفتنا بالفلسفة والموسيقى القديمة إلى حد بعيد . ولقد كان المسيحي البيزنطي في الشرق الأدنى أكثر إلماماً بفلسفة اليونانيين من المسيحي الغربي . كما أنه كان يعد نفسه شخصاً أكثر ثقافة وأرفع عقلاً من نظيره في الغرب . غير أن الفتاوى التي كانت الكنيسة تصدرها عن الموسيقى كان لها تأثيرها في المسيحية بأسرها . فالكنيسة كانت تنظر إلى الموسيقى على أنها نوع من الإرشاد الديني ، وكما أن هناك عقيدة واحدة لا تتزعزع ، يتعين على المسيحية بأسرها أن تؤمن بها ، فكذلك كان من الواجب أن تكون موسيقى الكنيسة الكاثوليكية واحدة لا تتغير.

ومن الجائز أن فلسفة اليونانيين لم تزدهر خلال قرون سيادة المسيحية هذه غير أن تطور الموسيقى كان أسعد حظاً دون شك . فقد أدخل فن توزيع الأدوار الغنائية المختلفة في الصلاة الدينية عن طريق ارتجال لحن بسيط يغنى في مقابل إنشاد اللحن الجريجورياني الجاد . ومن هذه البداية المتواضعة صوتين كل منهما في مقابل الآخر نشأ فن البوليفونية ، الذي كان بالنسبة إلى التطور التاريخي للموسيقى خطوة لا تقل في أهميتها عن اختراع "جويدو داريتسو" للتدوين الموسيقي . وإذن فالموسيقى في العصر الوسيط قد بدأ بإعطاء الموسيقى نظاماً خاصاً من علامات الأصوات ، كان يشير أساساً إلى اتجاه اللحن . وكان العمل الثاني الذي أنجزه هو إدخال طريقة غناء الأسطر اللحنية المختلفة في الوقت الواحد ومن الجائز جداً أن هذه الطريقة قد أخذت عن حضارات أخرى ، ولكن الموسيقى

الكنسى هو الذى نمّاها ، وإن لم يكن ذلك قد حدث فى كل الأحوال بطريقة يرضى عنها المدافعون عن العقيدة المتحمسون لها.

والبوليفونية هى موسيقى تُكتب بحيث تجمع بين لحنين أو أكثر يؤدیان فى وقت واحد بالصوت البشرى أو الآلات أو بهما معاً ، وليس أصل الموسيقى البوليفونية معروفاً ، ومن هنا كان أقصى ما يستطيع مؤرخونا الموسيقيون أن يفعلوه هو التخمين بالمكان والزمان اللذين ظهرت فيهما هذه الموسيقى لأول مرة فى العالم . ونحن نعلم أن الموسيقى اليونانية كانت مونوفونية ، أى أنها كانت تتألف من سطر لحنى واحد يعنى بمصاحبة الموسيقى . ومع ذلك فإن كتابات أفلاطون تتضمن إشارة إلى نوع محدد من الموسيقى ، يغنى فيه المغنى نغمة ويعزف بالآلة الموسيقية نغمة أخرى . ومن سوء الحظ أن أفلاطون لم يتوسع كثيراً فى شرح هذه الطريقة الموسيقية القديمة ، كما أننا لا نعرف مؤلفاً آخر للفلاسفة اليونانيين تضمن إشارة إلى هذا الغناء المزدوج الأدوار الذى يوحى بوجود نوع بدائى من البوليفونية ولقد كان أفلاطون يشير إلى أنغام تعليم الليرا lyre عندما نصح المربين بتجنب التعقيد فى الأنغام والإيقاعات على النحو الذى كان يشوه الموسيقى اليونانية فى جمالها وبساطتها . وفى هذا الصدد قال : "وتبعاً لهذا الرأى ، ينبغي على المعلم والدارس أن يستخدموا أصوات الليرا ، لأن أنغامه صافية ، بحيث يعزف المعلم وتلميذه نغمة مقابل نغمة فى اتفاق صوتى unison ، أما التعقيد وتنويع الأنغام ، عندما تعزف الأوتار صوتاً ويغنى الشاعر أو الملحن صوتاً آخر ، وكذلك عندما يحدثان توافقات يُجمع فيها بين مسافات صغيرة وكبيرة ، وبين أنغام بطيئة وسريعة ، أو مرتفعة ومنخفضة – أو عندما ينوعون الإيقاعات بطريقة معقدة ، ويلازمون بينها وبين أنغام الليرا – كل هذه أمور لا تلائم أولئك الذين يتعين عليهم أن يكتسبوا معرفة سريعة مفيدة بالموسيقى فى ثلاث سنوات : ذلك لأن المبادئ المتضاربة تبعث على الحيرة ويكون من الصعب تعلمها"^(١)

(١) القوانين . الكتاب السابع . ٨١٢ . ٨١٣ (ترجمة ب . جويت) ، الناشر Random House ، نيويورك ١٩٣٧ .

وتوجد في كتابات فلاسفة العصر الوسيط فترة أسلوبها صوفي رفيع، كتبها الفيلسوف الأيرلندي جون سكوتس إريجينا John Scotus Erigena (٨٠٠-٨٧٧) عن البوليفونية البسيطة، وفيها شبه اللحن المؤلف من أسطر لحنية متعددة بالعناصر المتباينة التي تؤلف عالماً منسجماً، ومضى في كتابه "تقسيم الطبيعة divisione naturae" يقول: "إن جمال الكون الكامل المؤلف من أشياء متشابهة وأشياء متباينة، قد صيغ بانسجام رائع من أجناس متعددة وصور متباينة بتنظيمات مختلفة للجواهر والأغراض، جُمعت سوياً في وحدة لا سبيل إلى التعبير عنها. ذلك لأن اللحن المنظم المؤلف من أصوات تختلف كما وكيفاً يَدْرِك نغمة نغمة، بحيث تفصل بين كل منها والأخرى نسب مختلفة من الارتفاع والانخفاض، ولكن هذه الأنغام متوافقة فيما بينها تبعاً للقواعد المعقولة المقررة في الفن الموسيقي ... بحيث تبعث عذوبة ورقة طبيعية."^(١)

ولقد كان أقدم نوع من الموسيقى البوليفونية سجله التاريخ في الغرب هو ذلك النوع المعروف في العصر الوسيط "بالأورجانوم" (organum)، الذي مر بمراحل متعددة في التطور، من تأليف موسيقى بسيط يتألف من سطرين لحنين إلى تأليف معقد متعدد الأصوات، وذلك خلال الفترة الممتدة من القرن التاسع إلى القرن الثالث عشر. وكانت "الموتيت motet" هي أرقى أنواع الموسيقى البوليفونية في أواخر العصر الوسيط وفي العصر القوطي وعصر النهضة. وفي القرن السادس عشر كانت البوليفونية هي مصدر عظمة "القداس" عند البسترينا، وبلغت البوليفونية المتأخرة أوج كمالها الفني في "الفوجو" fugue عند باخ بعد مائتي عام. وهناك إشارات إلى البوليفونية في الفترة الواقعة بين القرن التاسع والقرن الثالث عشر، ولهذه الإشارات أهمية عملية لكل من يريد تتبع التطور التاريخي

^(١) هنري جورج فارمر: "حقائق تاريخية عن تأثير العرب في الموسيقى"

H. G. Farmer : Historical Facts for the Arabian Musical Influence ص ٣٥٠-٣٥١
الناشر W. Reeves لندن ١٩٣٠.

للموسيقى البوليفونية في الحضارة الغربية . وقد خَلَفَ لنا كاتب مجهول من القرن التاسع بحثاً في البوليفونية بعنوان Musica enchiriadis وصف فيه أنواع الأورجانوم التي كانت مستخدمة في أيامه . وبعده بثلاثة قرون قال كاتب إنجليزي اسمه "جون كوتن John Cotton" إن الموسيقى البوليفونية تعزف في القرن الثاني عشر على أنحاء متعددة ، ثم قال : "ولكن أسهل الطرق فهماً هي تلك التي تكون فيها للحركة المضادة أهمية خاصة – أي عندما يهبط سطر الأورجانوم على حين يصعد اللحن الثابت" كانتوس فيرموس Cantus firmus ، والعكس بالعكس^(١) كذلك قدم إلينا جيرالدوس كامبرنيس Giraldu Cambrensis (حوالي ١١٤٧ – ١٢٢٠) وصفاً للغناء المتقن المؤلف من أسطر لحنية متعددة ، والذي وجد أهل ويلز يؤدونه بسهولة كبيرة ، فقال : "إنهم في حفلاتهم الموسيقية لا يغنون في اتفاق نغمي كما يفعل سكان البلاد الأخرى ، وإنما يوزعون الغناء على أسطر لحنية عديدة متباعدة بحيث إنك تسمع في فرق المغنين ، التي يصادف المرء الكثير منها في ويلز ، من عدد الأسطر اللحنية الموزعة والأصوات بقدر ما يوجد من عدد المغنين ، ثم يتحد هؤلاء جميعاً آخر الأمر في صوت واحد متناغم ، تمثله الرقعة الناعمة لنغمة "سي بيمول" وفي المنطقة الشمالية من إنجلترا ، فيما وراء نهر الهمبر ، وعلى حدود يوركشير ، يستخدم الأهالي نفس النوع من الأصوات المتوافقة المنسجمة ولكن في تنوع أقل ، إذ يوزعون الغناء على سطرين لحنين أو صوتين فقط ، أحدهما يلنط في القرار والآخر يرفع عقيرته بصوت حاد أو رفيع^(٢)

(١) جوستاف ريز : "الموسيقى في العصور الوسطى" ، ص ٣٦١ . الناشر W. W. Norton نيويورك ١٩٤٠ .

(٢) المؤلفات التاريخية لجيرالدوس كامبرنيس : وصف ويلز
The Historical Works of Giraldu Cambrensis The Description Wales
الكتاب الأول ، الفصل ١٣ ، ص ٤٩٨ (ترجمة سير ريتشارد كولت هور Sir Richard Colt Hoare) الناشر George Bell and Sons لندن ١٨٨٧ .

على أن فن البوليفونية لم يكن أسعد حظاً في الوثائق البابوية أو في كتابات اللاهوتيين من الموسيقى المقدسة في أواخر العصر الوسيط وفي عصر النهضة . فقد وجهت سلطات الكنيسة إلى البوليفونية نفس النقد الذي وجهه أفلاطون في "القوانين" إلى الموسيقى الموزعة على سطرين لحنيين . صحيح أن اللاهوتيين قد وجهوا هذا النقد لأسباب مختلفة ، ولكن أسس هذه المعارضة كانت متشابهة . ذلك لأن أفلاطون كان ساخطاً على إدخال التجديدات الموسيقية للشعراء المغنين اليونانيين في تعليم الشباب الأثينى . وكان يعتقد أن عزف سطرين لحنيين مختلفين في آن واحد أو بطريقة شبه متقطعة (staccato-like fashion) يعبر عن وجود مبادئ متعارضة تبعث في النفس الاضطراب ، تؤدي آخر الأمر إلى الانحلال الأخلاقي : و على ذلك فإن الشاب الذي يتلقى هذا النوع من التعليم الموسيقى يجد صعوبة في استيعاب مبادئ الموسيقى ، بل إنه يتعرض لخطر الاضطراب النفسى بفعل هذا الفن المتنافر الذى يمكنه أن يتغلغل فى أعماق النفس ويؤثر فى الجسم بدوره . وعلى ذلك فمن الواجب حراس الدولة أن يراقبوا عن كثب تعليم الصغار حتى يتأكدوا من أن الأساليب والإيقاعات التقليدية هى وحدها التى تعلم ، إذ أن ما تتسم به طبيعتها من بساطة ووحدة كفىل بأن، يثبت النظام والطاعة فى نفس التلميذ.

أما الكنيسة الكاثوليكية ، فقد شعرت بالقلق تجاه الموسيقى البوليفونية نظراً إلى الاعتقاد السائد بين كثير من القادة المسيحيين بأن هذه الموسيقى تزعزع الإيمان ، وتبعث الغموض فى النص الكلامى ، وتولد الاضطراب بدلا من أن تبث فى المؤمنين شعوراً بالسلام والطمأنينة أثناء أداء الشعائر الدينية . ولسنا نعلم على وجه التحديد متى أدخلت البوليفونية لأول مرة فى موسيقى الكنيسة ، ولكننا نعلم أن الكنيسة ظلت طوال القرون تعرب عن استيائها من الموسيقى المعقدة التى وجدت طريقها إلى دور العبادة . ولقد كانت الكنيسة تخشى من أن تحل هذه الموسيقى الدنيوية الجديدة محل التراثيل التقليدية البسيطة الجادة التى تبعث ، بالتداعى ،

حالة من التقوى في نفس المتدين . فهذا الأسلوب الجديد من الموسيقى المعقد ، الذي لا توجد له ارتباطات دينية في ذهن المسيحي . لا يجلب إلا الاضطراب للمصلين الذين يحاولون أن يتبعوا البوليفونية المعقدة ، وهو فضلا عن ذلك يشوه طابع القداسة الذي تتسم به الصلاة . وقد سبق أن أشار أفلاطون إلى أن ترك حبل التجديد على الغارب في ميدان الموسيقى هو نذير شؤم يقرب حدوث تغير في قوانين الدولة ، وبالمثل رأت الكنيسة أن الموسيقى الدينيوية التي لا تتمشى مع التراث إذا سمح لها بأن تعزف في الكنيسة ، فقد تشجع على إدخال بدع جديدة تؤدي آخر الأمر ، لا إلى تعريض الصلاة والتعاليم المقدسة للخطر فحسب ، بل إلى تهديد سلطة الكنيسة ذاتها.

ولم يقتصر تطبيق الفلسفة الكاثوليكية في الموسيقى على العدد القليل من المتحمسين في الكنيسة ، وإنما كان هناك رأى ذائع بين المؤمنين المخلصين بأن البوليفونية تصرف أذهان المؤمنين عن التقوى بما فيها من غناء موزع الأدوار ، ومن خط لحنى متقطع بدلا من الخط اللحنى المتصل.

وقد احتج الفيلسوف المدرسى وأسقف شارترجون أوف سالسبرى John of Salisbury (حوالي ١١١٥ - ١١٨٠) قائلا : "إن الموسيقى تسيء إلى الصلاة : ذلك لأن صخب الأصوات الفوضوية ، وحرصها على استعراض قدراتها ، وتصنعها المخنث في تقطيع الأنغام والجمال ، لابد أن يفسد النفوس البسيطة الورعة لجمهور المصلين وهم في حضرة الرب ذاته ، وفي نفس الحرمات المقداسة للمعبد" "ولو قدر لك ذات مرة أن تستمع إلى هذا الأداء المثير للأعصاب الذي تستخدم فيه كل أساليب الفن ، لظننته فرقة من عرائس البحر "السرينات" لا من البشر واندھشت من عدم اكتراث المغنى ، الذي لا يعادله عدم اكتراث البلبل أو الببغاء ، أو أى كائن آخر أوغل في هذا الباب منهما . ذلك لأن عدم الاكتراث هذا يتجلى في تطويل الصعود والهبوط وفي تقسيم الأنغام أو مضاعفتها . وفي تكرار الجممل ، وتصادم الأصوات ، بينما النغمة العالية في السلم ، أو حتى أعلى أنغامه ، تختلط خلال هذا

كله بالنعمة الأدنى أو بأدنى النعمات ، إلى حد تكاد الأذن معه تفقد قدراتها على التمييز".^(١)

ولم يكن لاهوتيو القرن الثالث عشر أقل سخطا على البوليفونية من أسلافهم في القرن الثاني عشر . على أن درجة معارضة أقطاب الكنيسة للبوليفونية كانت متفاوتة . فكثير منهم لم يعترضوا على استخدام فن التوزيع الغنائي في الصلاة ، ولكنهم وافقوا من الوجهة الرسمية على أن من الأفضل تعديل البوليفونية بحيث تلائم المسيحية . وحتى ذوو النزعة الإنسانية من أفراد السلك الكهنوتي كانوا يصرون على ضرورة تقويم مفاصل معينة في البوليفونية ولدنيا على ذلك الدليل في كتابات روجر بيكن (حوالي ١٢١٤ – ١٢٩٤) رجل الكنيسة والفيلسوف والعالم فقد كان لديه إدراك واقعي لقيمة الموسيقى في العبادة والتعليم . وقد نصح رجال الكنيسة بأن يحصلوا معرفة أساسيات الموسيقى حتى لا يجهلوا فائدة الموسيقى الكنسية وقيمتها كذلك أشار إلى القيمة التربوية للموسيقى في التعليم الديني ، وأوضح أن "الأطفال يتعلمون الحقائق الرياضية بطريقة أفضل وأسرع ، كما يتضح في الغناء..."^(٢) ولقد كان بيكن من أوسع رجال الدين في القرن الثالث عشر ثقافة ، ولا بد أن آراءه في القيمة النفسية للموسيقى في العبادة والتعليم كانت في الوقت ذاته آراء من هم أعلى منه مرتبة في الكنيسة . كذلك فإن رأى بيكن القائل إن التراث الجاد للصلوات يتعرض للفساد بفعل التأثير الضار للموسيقى البوليفونية ، لا أن يكون قد حظى بموافقة أصحاب المراتب العالية في الكنيسة أيضاً.

^(١) "تاريخ أكسفورد للموسيقى The Oxford History of Music "المجلد الأول ، ص ٢٩٠ . مطبعة جامعة أكسفورد ، لندن ١٩٢٩ .

^(٢) "مقتطفات من فلاسفة العصور الوسطى . المؤلف الأكبر Selections from Medieval Philosophers The Opus Majus : ص ٤٩ (ترجمة ريتشارد ماكينون Richard Mckeon نيويورك ١٩٣٠ .

وفى عام ١٢٤٧ أصدر مجمع ليون عدة مراسيم لتقييد هذه الموسيقى الجديدة التى وصفها "جون أوف سالبى" بكل هذه النعوت السينة . ثم أصدر البابا يوحنا الثانى والعشرون ، فى عام ١٣٢٤ - ١٣٢٥ ، أمرا من مدينة "أفينيون" ندد فيه باستخدام القوالب والأساليب الموسيقية الجديدة التى كانت تحل محل الأنغام والأساليب التقليدية . وقد رددت هذه الوثيقة ذلك القانون الذى لم تنزح عنه الكنيسة . والقاتل إن الموسيقى التى تستخدم فى الشعائر الدينية ينبغى لها أن تحافظ على سلامة النص باستعمال ألحان بسيطة ثم تقول هذه الوثيقة البابوية عن الموسيقى الدينية : "غير أن بعض أنصار مدرسة حديثة ، ممن لا يفكرون إلا فى قوانين الإيقاع المحدد بدقة يؤلفون ألحانا جديدة من ابتكارهم ، بنظام جديد من الأنغام ويفضلونها على الموسيقى التقليدية القديمة . وهكذا يغنون ألحان الكنيسة مستخدمين "الروند" و "البلاش" (^١) وزخارف الإيقاع . وكان البعض يجزئون الألحان بالتقطيعات hoctis "أو يسلبونها رجولتها بالغناء من سطرين (ديسكانتوس) (discantus) أو من ثلاثة أسطر triplis مع إدخال عنصر خطير مبعثه غناء أجزاء من النص باللغات المحلية . كل هذه المفاصد أساءت إلى سمعة الألحان الرئيسية لكتاب الصلوات اللاتينية الرئيسى والفرعى (الانتيفونال والجرادوال) (Antiphonal and Gradual) ، والواقع أن هؤلاء الملحنين ، الذين لا يعلمون شيئا عن الأساس الحقيقى الذى ينبغى أن يبنوا عليه ، يجهلون المقامات ، ويعجزون عن التمييز بينها ويحدثون اضطرابا عظيما . وأن عدد الأنغام وحده ، فى هذه الألحان ليخفى عنا اللحن الغنائى الواضح بما فيه من ارتفاعات وانخفاضات بسيطة منظمة يدل على نوع المقام . أما هؤلاء الموسيقيون فيجرون بلا توقف ويخلبون الأذن دون أن

(١) آثرنا هنا استخدام المصطلحات التى ترجع إلى أصل فرنسى فى هذه الترجمة . نظرا إلى شيوع استخدامها فى اللغة العربية . والروند هى أطول الأزمنة الموسيقية وتكتب ○ أما البلاش فى نصها (المترجم) .

يرضوها ويضفون على النص حركات تمثيلية . وبدلاً من أن يدعموا الإيمان ، يقضون عليه بإيجاد جو حسى يفتقر إلى الطهر والنقاء.^(١)

وهكذا لم يكن اللاهوتيون فى الجزء الأخير من العصر الوسيط ، وفى عصر النهضة أقل خوفاً من الموسيقى الجديدة ، التى كانت فى رأيهم خطراً يهدد الكنيسة ، من آباء الكنيسة فى القرون الأولى للمسيحية ، ومن الفلاسفة اليونانيين القدماء ، موفقيهم من الموسيقى وعلاقتهم بالدولة . على أن المراسيم المتعددة التى أصدرها رجال الكنيسة فى القرن الثالث عشر للحد من تأثير الموسيقى الجديدة . وكذلك الأمر البابوى الذى أصدره البابا يوحنا فى القرن الرابع عشر ضد الموسيقى الجديدة التى تخفى عنا اللحن الغنائى الواضح بما فيه من ارتفاعات وانخفاضات بسيطة منظمة – كل هذا لم يكن له تأثير دائم ، إذ إن مجمع ترنتينو Trent قد عاد مرة أخرى فى القرن السادس عشر ، إلى بحث مسألة البوليفونية . وكان من الواضح أن الإشراف والرقابة على التعليم والبحث أسير بالنسبة إلى السلطات الدينية من توقيع جزاءات فعالة على التجديدات الموسيقية الدنيوية التى كانت تقحم فى الشعائر الدينية.

القسم الثانى – الموسيقى ، والكنيسة ، والبوليفونية فى العصر الوسيط:

كانت توجد فى العصور الوسطى أنواع متعددة من الآلات صنعت بحيث ينسى لها إحداث أصوات فى وقت واحد . فقد كان فى وسع الأرغن المائى (Organ hydraulic) الذى سبق أن عرفه الرومان والبيزنطيون ، أن يحدث صوتين فى وقت واحد . وكذلك الحال فى "القرب" (bagpipe) الإسكتلندية التى ترجع إلى تاريخ قديم ، والتى يمكن تتبع أصلها – مع اختلاف فى أسمائها – إلى فترات موغلة فى القدم من عصور الموسيقى الغربية ، وفى هذه القرب يؤدى خروج الهواء من القربة وحدها إلى إحداث ذبذبات هوائية فى القصبة التى تعزف صوت

^(١) "وثائق بابوية عن الموسيقى الدينية" ، جمعية القديس جريجورى الأمريكية ، نيويورك ١٩٥١ .
Papal Documents on Sacred Music ., Society of St. Gregory of America

الاصطحاب الطينيني (drone)، لصوت المزمار الذي يؤدي نفخه إلى إحداث الأنغام المختلفة. بل إن الموسيقى المتجول (Jongleur) ذاته، الذي كان يصاحب أشعاراً قصصية لتربادور والميستزل بالفيلا (vielle) كان يدعم لحنه بمجموعة متعاقبة من التآلفات الهارمونية المبتسرة.

وإننا لندين بمعرفتنا للآلات الموسيقية في العصور الوسطى - إلى حد بعيد - لأولئك الفنانين القوطيين الذي نقلوا إلينا أشكال آلات عصرهم بالتصوير والنحت، ووصفوها نغمياً وشعراً. فالتصوير والنحت القوطي قد تركا لنا صورة واضحة لهذه الآلات، كما حدد الشعر طريقة استخدامها وأهميتها بالنسبة إلى مجتمع العصور الوسطى المتأخرة. كما أننا نعلم أن آلات العصور الوسطى هذه كانت تستخدم مستقلة، كما كانت تستخدم بمصاحبة الغناء، ولكي تؤدي سطوراً لحنية في مخطوط موسيقى إذا ما طلب إليها ذلك. ولقد كان الأرغن أرقى الآلات في العصور الوسطى وعصر النهضة، وكان يمتاز بأنه الآلة الأولى والأساسية للكنيسة ومن هنا فإن اللاهوتيين الذين احتجوا على ضياع هيبة الموسيقى الدينية، كانوا عادة يدرجون الاستعمالات الجديدة للأرغن في شعائر الصلاة، ضمن المؤشرات السيئة التي يكافحونها.

وقد مرّ توزيع الأصوات والتدوين الموسيقي بعدة مراحل في تطوره فالتدوين قد مرّ بثلاث مراحل متميزة: ففي نظم التدوين المستخدمة في الموسيقى اليونانية والرومانية وكذلك المسيحية المتقدمة. لم تكن رموز الأنغام تدل على مدتها الزمنية، إذ أن اللحن كان خاضعاً للنص الكلامي، وكان الوزن الشعري هو الذي يحدد طول النغمة وقصرها، وما على الخط الموسيقي إلا أن يتبع النص ارتفاعاً وانخفاضاً، وفي مرحلة ثانية تالية كانت هناك إشارة غير مباشرة إلى المدة الزمنية باستخدام نظام "النومس" neumes (العلامات) الذي نجده في الأناشيد الجريجورية منذ القرن التاسع. وفي المرحلة الثالثة كانت المدة الزمنية توضح برعوز مناظرة لها. وهكذا فإن هذه المرحلة الثالثة هي وحدها التي يمكن أن يقال

إنه قد وجد فيها نظام قياسي يحتوى على علامات تدل على مدد زمانية محددة المعالم.

والواقع أن قياس الموسيقى كان أمراً ضرورياً لكي يتقدم توزيع الأصوات الموسيقية على سطور لحنية مختلفة تؤدي في وقت واحد ، ذلك لأن العزف أو الغناء المنفرد كثيراً ما كان يشجع على إطلاق العنان لحرية الموسيقى . أما عندما تنضم عدة أصوات في أغنية ، كما هي الحال في البوليفونية ، فعندئذ لا يكون هناك مفر من تنظيم طريقة سير كل منحن حتى يتسنى مزج صوته بالأصوات الأخرى وعلى ذلك فإن توزيع الأصوات الموسيقية كان يتقدم كلما بعث الموسيقار مزيداً من النظام والضبط في مدوناته عن طريق ما توافر لديه من مختلف القيم الرمزية.

وقد حفظت لنا دراسة قام بها باحث إنجليزي مجهول في فرنسا ، قرب بداية القرن الثالث عشر ، أطلق عليه اسم "المجهول الرابع Anonymous IV"، وفي هذه الدراسة سجل المؤلف تاريخ بعض مشاهير الموسيقيين . وتطور فن توزيع الأصوات الموسيقية في مدرسة كاتدرائية نوتردام بباريس . ويروي لنا "المجهول الرابع" : أنه كان هناك موسيقيان شهيران أسهما بدور هام في فن البوليفونية لمدرسة نوتردام ، هما : "ليونان Leonin" و "بيروتان Perotin" وكان ليونان - حسب رواية هذا الباحث الإنجليزي - يعيش في القرن الثاني عشر ، وقد ألف مجموعة كاملة من مقطوعات الأرن في مصنف يحمل عنوان "كتاب الأرن الكبير Magnus Liber Organi" وقد كان لموسيقى ليونان تأثير بالغ في نفس هذا الباحث الإنجليزي . حتى إن هذا الأخير وصف ذلك الموسيقى بأنه عريف المنشدين بكتدرائية نوتردام ويأنه "أعظم مؤلف للأرن" أما بيروتان فلا تعرف عنه إلا القليل ، ومما نعرفه أنه كان رائد مدرسة نوتردام فيما بين عامي ١١٨٠ ، ١٢٣٦ .

وقد كتب "جاكوبوس ليج Jacobus de Liege" مؤلف كتاب "مرآة الموسيقى Speculum Musical" قرب نهاية القرن الثالث عشر يقول إن "المحدثين (من أبناء جيله) لا يستخدمون إلا الموتيت motet والكانتلينا

cantilena" أما هذا الموتيت الذى تحدث عنه جاكوبوس فهو أرقى أنواع الموسيقى البوليفونية ، و بالتالى أرقى أنواع الفن الموسيقى المتعدد الأصوات ولكنه مع ذلك تعرض لأعنف نقد من سلطات الكنيسة . ولقد كانت هناك أنواع أخرى من الموسيقى البوليفونية فى القرن الثالث عشر . كالنوع المسمى "كوندكتس Conductus"^(١) ولكن الموتيت ، بما كان يتميز به من طابع شديد التعقيد ، كان مصدر إزعاج اللاهوتيين ، على الرغم من أن "العصرين" فى أواخر العصر الوسيط كانوا يفتنون بمزاياه الجمالية . وعلى أية حال فليس قلق اللاهوتيين على مشكلات الموسيقى بالأمر الذى يدعو إلى الاستغراب ، وذلك إذا علمنا أن نوع "الموتيت" الذى لقي إقبالا شديداً من الناس فى ذلك الحين . كان هو ذلك الذى تغنى فيه ثلاثة ألحان مختلفة ، لكل منها نص كلامي خاص . فى وقت واحد وبإيقاعات مختلفة مقابل لحن جريجورى ، فمن المشكوك فيه أنه كان من الممكن سماع الأنشودة الجريجورية فوق الموسيقى التى تحدثها ثلاثة أصوات تغنى بلغات مختلفة وقد أبدى "جون أوف سالسبرى" والبابا يوحنا الثانى والعشرون ، بوجه خاص ، استياءهما من تشويه هذا النوع من الموسيقى للأنشودة الشعائرية أو تقطيع أوصالها إلى حد يستحيل معه التعرف عليها . مما يؤدى إلى القضاء على الطابع المقدس للموسيقى الدينية.

ولقد كان النوع الفرنسى هو أطرف أنواع "الموتيت" الدنيوى " فقد كان مؤلف هذا النوع البوليفونى يتحدث فيه عن المشكلات الاجتماعية المعاصرة له ، ويلوم رجال الدين وينتقد النبلاء ، كل ذلك فى قالب "الموتيت" وكانت هذه "الموتيت" فى بعض الحالات تمجيدا للحب وفى حالات أخرى تغنياً بمتعة الشراب على أنها كانت فى حالات أخرى تشيد بمناقب قديس أو ملك بطريقة عاطفية.

^(١) نوع من الموسيقى البوليفونية كان اللحن الأساسى فيه مستمداً من أغان شعبية أو من الحان ألف خصيصاً له ، لا من أناشيد الكنيسة . (المترجم) .

ومن الطريف أن نلاحظ أنه كما انتقد رجال الدين الموسيقى ، فإن الموسيقيين بدورهم قد انتقدوا رجال الدين من خلال مؤلفاتهم . فقد كانت الكنيسة تعارض البدع البوليفونية التي ظهرت عند موسيقيين مثل بيير دي لاكروا Pierre de la Croix (نهاية القرن الثالث عشر) الذي أضاف إلى المتيبت صوتا ثالثا ثم رابعا ، بحيث كان لكل صوت استقلاله اللحني والإيقاعي ونصه الكلامي الخاص به . كذلك لم ينس رجال الدين أن كثيرا من تلك الألحان التي كانت تغنى في مقابل الأنشودة الدينية في "الموتيبت" كان أصلها يرجع إلى الشعراء الجوالين (التروفير) ومن ثم فإن لها ارتباطا مباشرا بالنزوات الغرامية . ومن جهة أخرى فقد غضب رجال الدين بوجه خاص من أنواع "الموتيبت" الدينية التي كان الموسيقيون والشعراء يسخرون فيها من حياة أقطاب الكنيسة في العصر الوسيط وعصر النهضة ، بما فيها من إقطاعيات شاسعة ومعيشة باذخة . على أن الكنيسة لم تنجح في محاربة هذه المظاهر الدنيوية للتمرد في ميدان الموسيقى ، أكثر مما نجحت في الوقوف في وجه الاتجاهات الموسيقية التي كانت تهدد قداسة الشعائر الدينية.

ولقد كان "فليب دي فيتري" Philippe de Vitry " (١٢٩١ - ١٣٦١) باحثا وسياسيا يذكره التاريخ بوصفه موسيقيا بوليفونيا موهوبا . وأسقا قديرا وقد ظل متمسكا بالرأى القديم القائل إن الموسيقى فرع من الرياضيات . وكان روجر بيكن قد أشار ، في القرن السابق ، إلى أن الحقائق الرياضية تنكشف للصغار من خلال فن الموسيقى . وكذلك كان "فيتري" يؤمن بالرأى الأفلاطوني القديم القائل إن الموسيقى انعكاس للنظام المثالي الذي يتكشف للباحث من خلال دراسة الفلسفة . وقد اتفق مع البابا يوحنا الثاني والعشرين على أن من الممكن القضاء على البدع الموسيقية المنتشرة في القرن الرابع عشر لو أخضع المؤلف موسيقاه لنظام محدد ، بدلا من أن يؤلف متجاهلا التراث تجاهلا تاما . لذلك ألف دي فيتري مقطوعات من نوع "الموتيبت" كانت كل الأصوات فيها مستقلة لحنيا ، ولكنها كانت تتساوى طوال الوقت في القيم النغمية وتتماثل في الوزن.

أما "جيوم دي ماشو Guillaume de Machaut" (1300 - 1377) فكان أشهر الموسيقيين في القرن الرابع عشر. وهناك وجه شبه بين حياته الشخصية وبين حياة الشاعر الجوال (التروفير) من حيث أنه كان رجل دين تحول إلى الدنيا، وكان صاحب نزعة إنسانية واضحة، وقد ألف مقطوعات من نوع "الموتيت" بنفس الأسلوب الملزم للنظام الذي استحدثه دي فيتري، ثم انتقل إلى استخلاص الإمكانيات البوليفونية للأقصوة الغنائية (ballad) عند الشعراء الجوالين وكان بعض هذه الأقاصيص الغنائية يتحدث عن انشغال الشاعر المتجول بالحب، وبعضها الآخر كانت له رنة اجتماعية، إذ كان فيها إحياء إلى رجال الدين بأن يتنازلوا بشرف عن بعض أراضيهم بدلا من أن تؤخذ منهم قسراً، كذلك ألف ماشو قداساً بوليفونيا يظن أنه أول قداس ألفه موسيقى واحد.

ولقد كانت المؤلفات النظرية في الموسيقى خلال العصور الوسطى تحمل عادة طابع التأثير بوييتيوس. ذلك لأن بوييتيوس كان حلقة بين الفلسفة اليونانية الموسيقية وبين عالم العصر الوسيط، إذ أنه شبه الموسيقى بالرياضة ثم أدرج الموسيقى ضمن "الرابع" (الكواد ريفيوم) التعليمي بوصفها مبحثاً عالياً، وتشهد كتابات روجر بيكن بمدى قوة تأثير بوييتيوس في الفلسفة التعليمية السائدة في عصره.

كذلك احتفظت العصور الوسطى في مرحلتها المتأخرة بالثنائية الميتافيزيقية التي تجعل من الموسيقى فناً محاكياً للنظام الإلهي^(٦) وقد أجرى الفيلسوف إريجين Erigena هذا التشبيه بالنسبة إلى البوليفونية، وردده الموسيقار "دي فيتري" بعد أربعة قرون، على أنه كان هناك أيضاً من الموسيقيين والباحثين

(٦) أعتقد أن استخدام المؤلف لتعبير "الثنائية الميتافيزيقية" غير موفق في هذا المجال، إذ أن الثنائية في الميتافيزيقا تقوم بين مبدئين بينهما تقابل أو تمازج حاد. كالمادة والروح أما حين تكون هناك علاقة "محاكاة" فلا يجوز - من وجهة النظر الفلسفية - الكلام عن "ثنائية ميتافيزيقية" بين الطرفين اللذين يحاكي كل منهما الآخر (المترجم).

النظرين من لم يعبأوا كثيراً بالتعاليم القديمة أو بالصيحات المستمرة التي كانت الكنيسة تشكو فيها من انحطاط الموسيقى لخروج الموسيقيين عن التراث القديم ولقد كان نمو فن البوليفونية ، الذي بدأ على الأرجح في الموسيقى الدينية بوصفه ارتجالاً لكو نترابنت بسيط على لحن ديني ، أو نشيد جريجورياني ، وتحول هذا الفن إلى قالب عظيم التعقيد يبعث في النفس متعة جمالية – كان هذا النمو دليلاً على أن القدرة الخلاقة لا تستسلم بسهولة لمذهب فلسفي أو أمر ديني صارم . صحيح أن موسيقى العصور الوسطى كان يؤلف موسيقى للدعوة الدينية ، غير أن قدراً كبيراً من هذه الموسيقى كان من حيث الإيقاع واللحن يرجع إلى أصل دنيوي ، وأدخله إلى الكنيسة موسيقيون دينيون تأثروا بهذه المصادر الدنيوية.

وإذا كان موسيقى العصور الوسطى قد تجاهل تعاليم بوتيوس ، فإن قلة نادرة من الباحثين هي التي تجرأت على تحدى سلطته . ومن هؤلاء يوهانس دى جروكيو Johannes de Grocheo (حوالي ١٣٠٠) الذي رفض نظرية العدد الفيثاغورية ، وكذلك فلسفة بوتيوس لأنه أبى أن يعترف بأن الإبداع الموسيقي إنما هو ترداد عددي وإيقاعي للنظام الكوني . وقد شك جروكيو في صحة رأي بوتيوس القائل إن الموسيقى علم رياضي . واختلف مع بوتيوس وأتبعه الذين أكملوا عرض فلسفته الموسيقية في الفكرة القائلة إن قوانين الموسيقى ينبغي أن يكون لها من الصرامة ما لنفس القوانين التي أضفت على الطبيعة نظاماً وتناسقاً . وقد أكد جروكيو في كتاباته قيمة الموسيقى من الوجهة الشعبية والحضارية ، واستبق كتابات مفكرين ظهوراً بعده مثل مونتني وروسو وهيردر ، إذ أشار إلى أن الموسيقى تختلف باختلاف عادات الشعوب ولغاتها.

ولقد كانت هناك على الأقل ثلاثة شواهد على عداوة الكنيسة للتجديدات الموسيقية خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر . ولندكر في هذا الصدد أولاً أن الشاعر المغني اليوناني لم يكن يستخدم نظاماً من العلاقات الإيقاعية والزمنية لأن موسيقاه كانت مرتبطة بالشعر ، فكان يؤدي أغنيته بأسلوب ألماني . وبالمثل كانت

الأغنية الدينية في العصور الوسطى معتمدة على النص الكلامي ، مع إيقاعات مناسبة بهدوء ، لا تقتضى إلا قليلاً من التغيير في أزمدة الأنغام . ومن هنا فإن البابا يوحنا الثالث والعشرين عندما أعلن احتجاجه في مرسومه من أن "الموسيقى الكنيسة تؤدي الآن بعلامات (الروند) و (البلاش) ، وتقطع بهذه الأنغام القصيرة " لم يكن في واقع الأمر يعلن تحريمه للموسيقى ذات الإيقاعات المطابقة لنصوص مختلفة ، وإنما كان الوقت ذاته يحمل على تجزئ الأنغام الطويلة المتصلة إلى أنغام ذات أزمدة أقصر ، بل إلى نغمات تتعدى النبر الإيقاعي (syncopated) كما في حالة التقطيع hocketing ومن الملاحظ ثانياً أن الموسيقيين – في حقبة ما يعرف بالفن الجديد "ars nova" وهو القرن الرابع عشر – كانوا يزدادون ميلاً إلى تغيير الإيقاعات التقليدية على خلاف موسيقى القرن الثالث عشر التي كانت تسمى بالفن القديم "ars antiqua" وكان الإيقاع الثنائي أو الزمن المزدوج محرماً أصلاً في موسيقى الكنيسة لأسباب أخلاقية هي أن للعدد "ثلاثة" علاقة "بالتالوث الديني" ومن هنا كانت الكنيسة تبتدي عدم رضاها على أية محاولة يبدلها موسيقى القرن الرابع عشر لاستخدام إيقاع ثنائي بدلاً من الثلاثي . ويلاحظ أخيراً أن الموسيقى اليونانية ومن بعدها موسيقى العصور الوسطى ، وكانت مبنية في الأصل على الجواب "الأوكتاف" والدرجتين الرابعة والخامسة . وفي القرن الثالث عشر بدأ الموسيقيون الفرنسيون يقتدون بالإنجليز في استخدام هذه مسافة الثالثة . ومن الغريب أن الإكليريوس الفرنسي اعترض على استخدام المسافة الجديدة التي تطرب الأذن ، على الرغم من أنها مبنية على الرقم "ثلاثة" لا لشيء إلا لأنها غير التقاليد الموسيقية الماضية.

القسم الثالث – أكاديمية فلورنسه :

ظل المسيحيون اليونانيون البيزنطيون ، شأنهم شأن العرب ، يبدون اهتماماً كبيراً بالحضارة والآداب الكلاسيكية اليونانية والرومانسية . فقد أدرج العلماء البيزنطيون أفلاطون وأرسطو ضمن دراساتهم خلال تلك السنوات التي لم تكن فيها

اللغة اليونانية إلا لغة ميتة في نظر المثقفين الغربيين . وقد أعجب بعض الصليبيين ، الذين اتصلوا مباشرة بالحضارة البيزنطية ، بهذه اللغة إلى حد أنهم جلبوا معهم إلى الغرب هذه الدراسات اليونانية . أما روما فلم تنظر إلى هذا التطور بعين الرضا ، إذ أن رجال الكنيسة لم يروا في هذه الاتجاهات الكلاسيكية في التعليم والثقافة إلا تجديفاً . وقررت كنيسة روما أن من الضروري اتخاذ تدابير حاسمة لمواجهة تغلغل الفكر اليوناني البيزنطي المجدف في لاهوتها ، فأرسل البابا إلى القسطنطينية الفيلسوف اللاهوتي نيكولاس دي كوزا (١٤٠١ - ١٤٦٤) Nicholas de Cusa لكي يضع أساس وحدة ممكنة بين الكنيستين الشرقية والغربية ، وناشد هذا الكنيسة الشرقية ، في سبيل مصلحة المسيحية ، أن تزيل الخلافات بينها وبين الكنيسة الكاثوليكية بحيث تكونان كنيسة كاثوليكية عالمية ، غير أن الكنيسة اليونانية أثبتت أنها تنأى عن سلطتها إلى الحد المطلوب منها ، على الرغم من أنها كانت تتوقع غزواً تركياً للقسطنطينية ، وكانت تدرك أنه سيتعين عليها أن تستنجد بروما لإيقاف زحف المسلمين .

ومع ذلك فقد كان العلماء البيزنطيون يسافرون إلى الغرب ، ولا سيما فلورنسة ، وأغلب الظن أن الكنيسة الشرقية بدورها قد أرسلت عدداً كبيراً منهم ليستطلعوا إمكان اتحاد الكنيستين على أسس مشتركة . وعلى الرغم من أن هذا الاندماج بين الكنيسة اليونانية وكنيسة الروم الكاثوليك لم يتحقق فقد كان العلم الكلاسيكي الذي يحمله العلماء والشعراء البيزنطيون معهم ينتشر بسرعة حيثما حلوا . وبعد أن فتح الأتراك القسطنطينية وقضوا على الإمبراطورية البيزنطية عام ١٤٥٣ ، فر بقية علمائها اليونانيين إلى إيطاليا لاجئين إلى أكاديمية فلورنسة . وكانت هذه الأكاديمية قد تأسست ، تحت رعاية كوزيمودى مديشى Cosimo de Medici على يد "جيمسوس Pletho" وهو مبعوث يوناني بيزنطي كان قبل سقوط القسطنطينية بثلاثة عشر عاماً يعتبر سفيراً لدى المجلس الذي عقد في فلورنسا لمحاولة توحيد الكنيستين اليونانية والرومانية - وهي محاولة لم يقدر لها

النجاح . وكان الهدف من هذه الأكاديمية الحديثة المعهد هو تعريف العالم الغربي بفلسفة أفلاطون ، ومكافحة الفلسفة الأرسططالية المزعومة التي أصبحت هي المسيطرة على عقيدة الكاثوليك وتفكيرهم . وقد أصبح نيكولاس دي كوز نفسه ، بعد أن صار كارد ينالا من أشد المعجبين بتعاليم أفلاطون حتى أنه طلب إلى علماء روما أن يعيدوا النظر في علاقة أفلاطون بالمسيحية على ضوء الكتابات الأصلية لمؤسس الأكاديمية "أفلاطون" حتى لا يضل العالم الغربي بالمعتقدات المعوجة التي خرجها رجال الكنيسة من فلسفته تعسفاً.

وقد لقي الكاردينال في موقفه هذا تأييداً من الفيلسوف مارسيليو فيشينو Marsilio Ficino (١٤٣٣ – ١٤٩٩) وهو من تلاميذ أكاديمية فلورنسه . فذهب إلى أن الفهم الصحيح لأفلاطون هو وحده المؤدى إلى استعادة روح المسيحية التي فقدتها الكنيسة منذ زمن بعيد وقد لقيت آراء نيكولاس دي كوزا وفشينو قبولا لدى الكثير من أقطاب الكنيسة ، بل لقد كان لها تأثير ملحوظ في الفكر والفن في عصر النهضة.

وقد احتفظت فلسفة الكاردينال كوزا الموسيقية بالتصرف الفيشاغورى والأفلاطوني ، إذ أنه شبه فن البوليفونية بانسجام الأفلاك . "ذلك لأن العقل الأزلي يخلق كما يفعل الموسيقى الذي يرغب في التعبير عن صورته الباطنة وتمثيلها : فهو يتناول الأجزاء الموسيقية المتنوعة ويفرض عليها قواعد القياس الدقيق التي تؤدي إلى التوافق ، وهذا التوافق يفيض رقة وكمالاً"^(١) وقد ردد الفكرة الرئيسية اليونانية القائلة إن الموسيقى البشرية إنما هي أنموذج للموسيقى السماوية ، ولكنه أضاف إلى ذلك أن آباء الكنيسة قد اتخذوا من الموسيقى رمزا فحسب ، لكي يشبهوا موسيقى البشر بصنعة الإله وفيما وراء الرمز ذاته يوجد نظام علوى ، أو بتعبير نيكولاس : "إن نفس الأمور الروحية التي نعجز عن فهمها مباشرة ، تبحث من خلال واسطة هي

(١) كاثي ماير - بير ، مجلة علم الجمال والنقد الفني : Kathi Meyer Baer The Journal of Aesthetics and Art Criticism ص ٣٠٦ و يونيو ١٩٤٧ .

الرمز ... " وعندما تستخدم الرموز الموسيقية بوصفها تشبيهات تفسر أنغام الأفلاك السماوية "فإن علامات الفرح هذه ، المستمدة من التوافق الموسيقى ... التي أنت إلينا من كتابات آباء الكنيسة بوصفها رموزاً معروفة لقياس السعادة الأزلية ، ليست إلا رموزاً مادية بعيدة الصلة بالأصل ، تختلف اختلافاً هائلاً عن تلك الأفراح الروحية التي لا يرقى إليها خيالنا"^(١).

ولقد كان هدف التفكير الجمالي في القرن الخامس عشر هو كشف الصيغ السحرية لليونانيين أى الصيغ الرياضية الدقيقة التي تؤدي إلى كشف أشكال " فيدياس " من جديد . فقد كان هدف الحياة الفنية هو الاستنباط الرياضي للتماثل والتناسق والمنظور . وكان نيكولاس مسيراً لروح عصره عندما اتفق مع أفلاطون على أن الرياضة هي أساس الموسيقى ، وعلى أن الرياضة مبحث عقلي صرف . ويقول نيكولاس إننا عندما نستمع إلى الموسيقى " ندرك الأجزاء المتوافقة بحواسنا ونقيس المسافات والتوافقات بعقولنا ، وبمساعدة خبرتنا الموسيقية . وهذه الملكة (أى العقل والقدرة على الانتفاع من التعليم) لا توجد في الحيوانات ... ولذا لم يكن في استطاعة الحيوانات تعلم الموسيقى ، وإن كانوا يدركون الأصوات (بالحواس) مثلنا ، ويطربون للأصوات المتوافقة . وعلى هذا الأساس يحق لنا أن نصف روحنا بأنها عاقلة ، لأنها قادرة على القياس والعد وتدرك ما يقتضى تمييزاً دقيقاً وعندما نستمع آذاننا إلى توافقات موسيقية جميلة تطرب لها . وهكذا فإن العقل حين وجد أن التوافق مبني على العدد والتناسب ، قد اخترع النظرية العقلية للتآلفات الموسيقية المبنية على نظرية الأعداد."^(٢)

وقد عاد نيكولاس إلى نظرية المشاعر اليونانية ، وأشار بوصفه رجل كنيسة إلى أن الانفعالات "زائلة ، والانطباعات الحسية لا تكون جميلة إلا بقدر ما تمس

(١) المرجع نفسه ، ص ٣٠٥ - ٣٠٦ .

(٢) المرجع نفسه ص ٣٠٤ .

الأفكار الروحية أو الجمال الروحي" ^(١) كما تمثل المذهب الأخلاقي الأفلاطوني في كتابات نيكولاس ، لأنه اهتم ببحث تأثيرات الإيقاعات والمقامات الموسيقية في النفس . ولكنه من حيث هو شخصية تنتمي إلى عصر النزعة الإنسانية قد تخلص عن الاعتقاد القديم القائل إن المؤلف الموسيقي وسيط بين الله وبين الإنسان ، وأنه ينقل رسالة الإرادة الإلهية إلى الأرض ، فقد انتقد نيكولاس فكرة أفلاطون القائلة إن الفنان شخص يتلقى الوحي من ربات الفن "الموزي" ، وكثيراً ما يتصف بالهوس ، ولا يخلق إلا بإلهام يأتيه من أعلى ، وأكد ، في مقابل ذلك الرأي السائد في عصر النهضة بأن الفنان مبدع بقواه الخاصة.

وعلى حين أن نيكولاس دي كوزا أقل تعمقاً في الموسيقى منه في الفنون الأخرى ، فإن اهتمام مرسيليو فيشينو بالموسيقى كان أعمق من اهتمامه بالفنون الأخرى . ويقال إنه كان يعزف إحدى الآلات الموسيقية ، ويقدم عروضاً كثيرة أمام مجموعات كبيرة من أصدقائه . كذلك فإنه تحدث بإقناع تام عن تأثيرات الموسيقى في النفس ، وردد آراء أفلاطون في اعتقاده بأن أساس جمال الأصوات هو التوافق الذي ربطه بمفهوم التناسب . وفي رؤية أن هذه الموسيقى تصدر من أعمال روح المؤلف الموسيقي ، ومن هنا كان في وسعها أن تؤثر في نفس السامع . وقد اتفق مع أفلاطون على أن الموسيقى تستطيع أن تغفل في الأغوار الباطنة للنفس البشرية ، وتؤثر في مجرى السلوك الجسمي . "فلما كانت الأغنية والصوت يأتيان من التفكير الذهني ، ومن تأثير الخيال ، ومن انفعال القلب ، ولما كانت تقوم ، بمساعدة الهواء الذي يتكون ويتذبذب نتيجة لها بتحريك الروح الشبيهة بالهواء لدى السامع ، والتي هي حلقة الاتصال بين النفس والجسم ، فإن من السهل عليها أن تحرك الخيال ، وتؤثر في القلب ، وتتغلغل في أبعد أغوار الدهن" ^(٢) "إن الموسيقى الجادة تحفظ

(١) المرجع نفسه ص ٣٠٧.

(٢) بول أوسكار كريستيلر : فلسفة مرسيليو فيشينو Paul Oskar Kristeller : The Philosophy of Marsilio Ficino ص ٣٠٧ (ترجمة "فرجينيا كونانت") ، مطبعة كولومبيا ، نيويورك ١٩٤٣.

توافق أجزاء النفس وتستعيده كما يقول أفلاطون و أرسطو ، وكما جربنا نحن أنفسنا مراراً^(١).

وقد ذكر فيتشينو أن للموسيقى تأثيراً علاجياً يزيل الكآبة والكدر . كذلك تستطيع الموسيقى أن تبعث حالة تأملية تزيد المرء قرباً من الله . " ... كثيراً ما كنت أتحوّل إلى الألحان والأغاني الجديدة بعد دراسة اللاهوت أو الطب ، حتى أنصرف عن اللذات الحسية الأخرى ، وأتخلص من متاعب النفس والجسم ، وأسمو بالعقل إلى الأمور العليا و إلى الله على قدر استطاعتي^(٢)."

"ولقد كان فيتشينو يعود أحياناً إلى الفكرة الفيثاغورية في انسجام الأفلاك رغبة منه في تأكيد المعنى والأصل الميتافيزيقي للموسيقى . فالأفلاك السماوية التي تتناغم سوياً تبعاً لقواعد التآلف consonance تحدث موسيقى إلهية تستطيع سماعها - ولما كانت الموسيقى البشرية محاكاة أرضية للأصوات السماوية ، فإنها تحض النفس بتأثيرها الخلاب ، على أن ترقى بذاتها إلى عالم الانسجام السماوي . فعن طريق الأذن تدرك النفس توافقات وإيقاعات عذبة معينة وهذه الصور تحضها وتحثها على النظر إلى الموسيقى الإلهية بحاسة عقلية أشد إرهافاً وتحملاً^(٣)."

ولقد كان تقويم فيتشينو للشعر وثيق الصلة بالموسيقى "إذ أن الشعر بدوره يخاطب الأذن وكثيراً ما يتضمن لحناً ، كما أن فيه على الدوام إيقاعاً ، وبالإضافة إلى ما يستخدمه من كلمات . غير أن الشعر أرفع من الموسيقى ، إذ أنه لا يقتصر على مخاطبة الأذن بل يخاطب الذهن بدوره مباشرة عن طريق الكلمات ، وعلى ذلك فإن أصله لا يرجع إلى انسجام الأفلاك ، وإنما إلى موسيقى العقل الإلهي ذاته ، وفي إمكانه ، بفضل ماله من تأثير ، أن يوصل السامع إلى الذات العلية مباشرة^(٤) ولقد كان

(١) نفس المرجع والموضوع.

(٢) المرجع نفسه ، ص ٣٠٨.

(٣) الموضوع نفسه.

(٤) الموضوع نفسه.

فيتشينو يختلف عن نيكولاس دي كوزا ويتفق مع أفلاطون في القول إن الشاعر لا يستجيب للخاطر العقوى للفكر البشرى ، وإنما هو يتلقى إلهاماً إلهياً . وقد علل القدرة الخالقة الملهمة للموسيقى في ضوء نظرية الجنون الإلهي التي عرضها أفلاطون في محاورتي "أيون" و "فيدروس".

وإذن فقد كانت نظريات فيتشينو في الموسيقى تقليدية في أساسها ، تسير على نهج نظريات أفلاطون وأوغسطين . أما من حيث إنه موسيقى يمارس هذا الفن عملياً _ فقد نظر إلى مسافة "الثالثة" على أنها صوت متألف . وكان القدماء ، فضلاً عن الموسيقيين النظريين في عصره ، ينظرون إلى "الجواب" و "الخامسة" والرابعة على أنها هي وحدها المسافات المتألفة أما هو فقد أكد "أن الأفلاطونيين لم يفهموا الموسيقى كما فهمها المحدثون إذ أنهم لم يدركوا المتعة الناشئة عن "الثلاث" التي عدوها تنافراً ... مع أنها أكثر التآلفات إمتاعاً ، وهي ضرورية إلى حد أن موسيقانا بدونها تكون مفتقرة إلى أروع مظاهر جمالها ، ويكون الكنتراپنت (counterpoint) لا طعم له ، وسائرأ على وتيرة واحدة.^(١)

ولم تصبح إيطاليا مركز الحياة الموسيقية إلا بعد مضي قرن آخر من عصر فيتشينو ، ولكن كلامه عن "الثلاث" بوصفها متألفة يعني أن استخدامها قد عرف في موسيقى عصر النهضة الإيطالية . أما إذ شئنا أن نبحث عن المكان الذي تطورت فيه الموسيقى في القرن الخامس عشر فعلياً أن نلتزمه في الأراضي الواطئة لا في إيطاليا . ولنستمع في هذا الصدد إلى ما قاله "ألبرخت دورر Albrecht Durer" في اليوميات التي سجل فيها أسفاره عن رحلته إلى الأراضي الواطئة في تاريخ متأخر هو ٥ من أغسطس عام ١٥٢٠ : "إن كنيسة نوتردام في أنفريس من الضخامة بحيث تغنى فيها عدة قداسات في وقت واحد دون أن يختلط أحدها بالآخر . وتغنى على الموسيقى هناك هبات سخية ، بحيث يستخدمون أحسن من يمكن

^(١) وارين د . ألين : فلسفات التاريخ الموسيقى : Warren D. Allen Philosophies of Music History ص ٤٠ ، الناشر American Book Co. نيويورك ١٩٣٩ .

الحصول عليهم من الموسيقيين " ولا شك أن تقلبات الحروب تفسر لنا السبب في تدهور باريس من الوجهة الفنية في القرن الخامس عشر ، بعد أن كانت أعظم مراكز الموسيقى خلال القرون الثاني عشر والثالث عشر والرابع عشر.

القسم الرابع - الفلسفة الجمالية لموسيقى عصر النهضة :

أصبح لفن البوليفونية ، الذي وضعته المدرسة الفرنسية ، أهمية جمالية كبرى في مدرسة "كامبري Cambrai" . وفي هذه المدرسة ، التي تحكمت في الأذواق الموسيقية لأوروبا طوال قرن من الزمان ، ظهرت شخصيات لامعة مثل "بانشو Binchois" و"دوفي Dufay" وأصبحت بلدة "كامبري" في بورجونيا ، مركز الموسيقى في القرن الخامس عشر . وهناك ، في بلاط بورجونيا ، كان يعيش "شارل الجور Charles the Bold" في أروع وأفخم بلاط في أوروبا كلها . وكان شارل راعيا سخيا للفنانين . كما كان هو ذاته موسيقياً ذا شأن . وكانت مدرسة كاتدرائية كامبري هي المصدر الذي يجلب منه البابا والملك الموسيقيين الموهوبين.

وكان جيوم دوفي (حوالي ١٤٠٠ - ١٤٧٤) أبرز شخصيات المدرسة البورجنديّة . وقد تلقى تدريبه مع المجموعة الغنائية (الشمامسة) لكاتدرائية كمبري ثم انضم إلى المجموعة البابوية . وبفضل أسفاره في مراكز موسيقية هامة أخرى بأوروبا عرف مختلف الاتجاهات الموسيقية لموسيقيين كثيرين ملتحقين بخدمة الملوك أو الكنيسة . وقد أثرت كل هذه الاتجاهات في موسيقاه هو وفي النظرة الجمالية البورجنديّة بوجه عام . وبفضل إرشاده تشربت المدرسة البورجنديّة بروح التحرر الذهني والحساسية التشكيلية التي كانت تتميز بها الحياة الإيطالية في عصر النهضة . كذلك فإن الموسيقى ، في بورجونيا ، كان يؤلف ألحانه في جو يشجع على الانفصال القاطع بين موسيقى الكنيسة وبين الموسيقى الدنيوية.

وكانت الموسيقى البورجنديّة تختلف في نواح كثيرة عن الموسيقى القوطية . صحيح أن جذور المدرسة البورجنديّة ترجع إلى الموسيقى القوطية التي سبقتها غير أن الموسيقى البورجنديّة كان يكتب موسيقاه على أسس وقواعد أدق

وينفر من فكرة "الارتجال" التي كانت سائدة في التفكير الجمالي للقرن الرابع عشر. وهكذا كان الموسيقى البورجندى يؤلف موسيقاه في قالب تقليدى يقتضى من العازف التزاماً دقيقاً للمدونة الموسيقية. وكان لبحث عصر النهضة عن القوالب الفنية اليونانية تأثير مباشر فى الموسيقى، الذى أراد بدوره أن يدارى روح العصر. وهكذا أصبح احترام القالب والتصميم الشكلى واضحاً فى الموسيقى بقدر ما كان واضحاً فى التصوير والنحت.

وقد ابتعد الموسيقى البورجندى عن تلك الأنغام القوطية التي كان يعدها أنغاماً خشنة عتيقة، وكان الموسيقى القوطى قد استخدم الجواب "الأوكتاف" والرابعة والخامسة بالطريقة التقليدية حتى استهلكها. وأما الموسيقى البورجندى فلجأ إلى الثالثة، بل وإلى السادسة. مما أرسى موسيقاه على مقامية أكمل. ومن المظاهر الأخرى للتضاد بين التفكير الموسيقى الجمالى للمدرستين القوطية والبورجندية، خشونة موسيقى المدرسة الأولى وجمودها، وانسياب موسيقى المدرسة الثانية وطابعها الغنائى العذب. وأتاح هذا الطابع الغنائى فى الموسيقى البورجندية للمؤلف أن يستغل الإمكانيات الموسيقية للصوت البشرى.

وكانت الموسيقى التي يكتبها المؤلف البورجندى تزيد النص الكلامى ثراء على حين أن المؤلف القوطى كثيراً ما كان يتجاهل العلاقة بين الموسيقى والنص. وكان المؤلف القوطى أميل إلى إظهار اهتمامه بعرض براعته ومقدرته الفنية التكنية منه إلى تنمية الحساسية بجمال التصميم والشكل على النحو الذى تميزت به أعمال الموسيقيين البورجنديين. وكان الأسلوب الشائع فى الموسيقى القوطية - وهو وضع عدة ألحان متضادة لعدد من النصوص المتباينة - جريئاً من الوجهة الموسيقية بقدر ما كان استعراضياً. غير أن مظاهر التقابل والاستعراض هذه كانت بعيدة كل البعد عن الأفكار الجمالية الموسيقية فى المدرسة البورجندية. ومع ذلك فإن الطبيعة الجاذبة للموسيقى البورجندية قد ضيقّت نطاق إمكانياتها العاطفية إذ كانت بطبيعتها عاجزة عن التعبير عما فيه بطولة وفخامة وجلال، وانعكست عليها فلسفة

عصر النهضة . لأنها استسلمت للروح التأملية السائدة في ذلك العصر . كان الموسيقى البورجندي أفلاطونياً دون أن يدري في نظراته الجمالية إلى الموسيقى ، إذ أنه إلى اهتمامه الزائد بالقالب وبملائمة الموسيقى للنص ، كان يطبق بالبداية رأى فيتشينو القائل إن النشاط الفني شأنه شأن سائر مظاهر الحياة الروحية ، مبني على الاعتدال والتأمل.

وكان جان فان أو كيجيم Jan Van Ockeghem (١٤٣٠ - ١٤٩٥) موسيقياً بارزاً سيطرت شخصيته على النصف الثاني من القرن الخامس عشر . وقد درس على "روفي" وكان هو ذاته أستاذ أعظم موسيقي عصر النهضة : "جوسكين دي بريه Josquin des Pres" (١٤٥٠ - ١٥٢١) ، الذي أشار إليه مارتن لوتر باحترام عميق ، وتحدث عن فنه على أنه ينطوي على كل ما هو رائع في الموسيقى.

وقد أسهمت إنجلترا أيضاً بنصيبها في موسيقى عصر النهضة . فكان الموسيقيون الإنجليز يجرون تجارب واسعة في المسافات والألحان الموسيقية بل إننا نجد في كتابات "دنبستل Dunstable" (المتوفى عام ١٤٥٣) إدراكاً غامضاً للعلاقة الهارمونية بين تآلف هارموني وآخر ، بدلا من الطريقة التقليدية في استخدام كل تآلف هارموني دعامة للحن فحسب . ولم يرتفع موسيقى آخر بين الإنجليز في عصر النهضة إلى مكانة تعلو على مكانة دنبستل سوى بيرد Byrd (١٥٤٢ - ٣ / - ١٦٢٣) . وفي إيطاليا كان الأفلاطونيون لا يزالون صامدين في مواقعهم في ميدان الفلسفة والفن بعد أن أفادوا كل الفائدة من تلك الآفاق الأدبية الجديدة التي فتحتها أمامهم دراسة اللغة اليونانية . بل إن خصوصهم الأسططالبيين ذاتهم قد ثاروا واعترضوا على التفسير المتحجر الذي كانت الكنيسة تفرضه على مؤسس اللوقيوم "أرسطو" وعندما حل القرن السادس عشر لم تطق الكنيسة صبرا على هؤلاء الخوارج وقدمت عدداً منهم لمحاكم التفتيش حتى يتراجعوا عن معتقداتهم أو يواجهوا الموت غير أن الكنيسة لم تستطع أن تقضى على هذا الاتجاه إلى النزعة الإنسانية ، لا

فى المجال العقلى ولا فى المجال الفنى . ولما كان الموسيقى قد تأثر بدوره بهذا الاتجاه فى تفسير الفلسفة الأفلاطونية ، فقد بدأ يؤكد أهمية النص ويضحي بالكنترابنت (counterpoint) واللحن ، لا لأن الكنيسة كانت تجبّد مثل هذه الفلسفة الموسيقية ، بل لأن المثل الأعلى للنزعة الإنسانية ، وهو محاكاة اليونانيين ، كان مبنيًا على القاعدة القائلة إن على الموسيقى أن تضيف على النص الشعري ثراءً والواقع أن موسيقى عصر النهضة قد أصبح أفلاطونياً تماماً ، وأكد الفكرة القائلة إن وظيفة الموسيقى هي تجميل الكلمة المكتوبة . واستخلص كل إمكاناتها العاطفية فى سياقها الأدبي . بحيث يكون لكل بيت شعري أقوى تأثير ممكن فى السامع وفى هذا نجد الأساس الجمالي لفن "الغناء آكابالا a cappella" (*) فى عصر النهضة.

وفى عام ١٥٣٢ نشر أحد تلاميذ جوسكان . اسمه "أدريان بيتى كوكليكوس Adrian Petit Coclicus (حوالى ١٥٠٠ - ١٥٦٣) مؤلفاً أطلق عليه اسم "الموسيقى بالأسلوب الجديد Musica Reservata" ونسبه إلى أستاذه الفلمنكى المشهور . وأساس هذا الكتاب مذهب جمالي يؤكد "فكرة الشاعر" وزيادة الكلمة المكتوبة عمقاً عن طريق الموسيقى . وترجع جذور "فكرة الشاعر" هذه إلى كتابات أفلاطون و أرسطو . كما بحثت فى مؤلفات نكولاس دى كوزا فى أوائل عصر النهضة وقد ظلت هذه الفكرة متغلغلة فى الدراسات الفلسفية للقرون التالية ، وإن لم يظل لفظ "المشاعر affections" يستخدم دائماً بنفس المعنى الذى كان يستخدمه الفلاسفة القدماء فى عصر النهضة.

وقد أصبحت روما مركزاً للموسيقى الدينية فى القرن السادس عشر ، واجتذب مقر البابا أشهر المواهب الموسيقية فى أوروبا ، فى نفس الوقت الذى كان يحارب فيه الوثنية الدنيوية للنزعة المتحررة فى عصر النهضة وحركة الإصلاح الدينى البروتستنتية . وقد تأثر الموسيقى الهولندى أورلاندو دى لاسو Orlando di Lasso

(*) يدل هذا التعبير الإيطالى على التأليف الموسيقى للأصوات البشرية دون مصاحبة آلات. (المترجم).

(حوالى ١٥٣٢ - ١٥٩٤) وزميله الإيطالى العميق التدين بالسترينا Oalestrina (حوالى ١٥٢٥ - ١٥٩٤) بحركة مقاومة البروتستانتية وكانت تلك فترة تطهير داخلى عام فى الكنيسة الكاثوليكية ، من الوجهتين الفلسفية والفنية . وكما أن مجمع لاودقيا قد قام ، فى السنوات الأولى للمسيحية بدور عظيم الأهمية فى تحديد طبيعة موسيقى الكنيسة البيزنطية بتحريمه استخدام الآلات واشترك مهرة المصلين فى غناء التراتيل ، فكذاك تحكم مجمع "ترنتينو" (١٥٤٥ - ١٥٦٣) والمجلس البابوى الخاص (١٥٦٤) فى المجرى المقبل لموسيقى الكنيسة الكاثوليكية فى القرن السادس عشر ، فقد اعترض رجال الكنيسة على البوليفونية لتجاهلها للنص وتأكيدها للجانب الدنيوى فى الموسيقى ، ورددوا ما قيل فى مجمع لاودقيا . وأضافوا إليه أن الكنيسة تستخدم فى الشانر آلات تزيد عما ينبغى استخدامه وكرروا شكوى رجال الكنيسة السابقين من أن المغنين لا يبدون الاحترام اللازم للكلمات ، وإنما يضحون بالنطق الصحيح لها ، حتى يمكنهم أن يستعرضوا قدراتهم الصوتية.

ولسنا ندرى تماماً ما هى النتائج التى وصل إليها الكرادلة ، ولكننا نعلم أنهم ذهبوا إلى أن كل موسيقى لا تتفق مع جلال الصلاة وتقاليدها ينبغى أن تحرم . وهكذا فإن الفواصل والاسترسالات "التروبس" و "السكوينسات" torpes and sequences" قد حذفت من مجال الموسيقى الشانرية ، باستثناء القليل من مقطوعاتها المحببة إلى النفوس . ولم تكن البوليفونية فى عمومها مرضياً عنها ، إذ أنها كانت منذ بداياتها الأولى عاملاً من عوامل فقدان وقار موسيقى الكنيسة وبساطتها ، وصبغها بصبغة دنيوية . وقد بحث الكرادلة الفكرة القائلة إن مصلحة العقيدة المسيحية تستدعى استبعاد كل موسيقى من شانر الصلاة فيما عدا التراتيل الدينية ولكنهم لحسن الحظ لم يأخذوا بهذه الفكرة.

وفى الوقت الذى كانت الكنيسة فيه تحارب المؤثرات الدنيوية التى كان يعتقد أنها تؤدى إلى إفساد شانر العبادة كانت الرغبة فى التعبير العقلى والفنى تزداد انتشاراً ، وتتجاوز الباحثين النظريين والفنانين الممارسين إلى عامة الناس .

وقد كتب الفيلسوف "مونتني" (١٥٣٣ - ١٥٩٢) عن أسفاره في إيطاليا يقول إنه دهش إذ رأى الفلاحين في توسكانيا "يمسكون العود في أيديهم ، وإلى جانبهم الرعاة ينشدون أشعار أريوستو Ariosto"^(٦) التي يحفظونها عن ظهر قلب ، وهذا أمر يمكن أن يراه المرء في جميع أنحاء إيطاليا" وقد ازدهرت فرق العازفين والمغنين في كل أرجاء أوروبا في القرن السادس عشر . وأصبحت الآلات الموسيقية من الكماليات البهيجة التي يحرص الناس العاديون على اقتنائها في بيوتهم ، وانتشرت الاجتماعات الموسيقية الارتجالية ، وكان ذلك عصراً أتم فيه العامة أنفسهم بأسرار الموسيقى وفي جو التنوير والثقافة الذي ساد عصر النهضة هذا، ظهر فن "المدرجال madrigal" وتطور بوصفه شكلاً متقدماً من أشكال البوليفونية الغنائية. ولم يكن الباحثون النظريون في عصر النهضة يعرفون الكثير عن الموسيقى اليونانية ذاتها ، ولقد أرادوا بعث الروح اليونانية الكلاسيكية من جديد ، ولكنهم لم يكن لديهم من الموسيقى اليونانية الفعلية ما يسترشدون به . فقد بنوا نظرياتهم الجمالية على كتابات الفلاسفة واليونانيين وفلاسفة العصر اليوناني الروماني . وقد أكدت الأبحاث الفلسفية من العصور القديمة أهمية الجوانب الرياضية والأخلاقية للموسيقى ، ورددت المذهب الميتافيزيقي في انسجام الأفلاك وهو المذهب الذي ربط فيه الفيثاغوريون بين الموسيقى وبين الانسجام الكوني. وقد أراد الموسيقى في عصر النهضة أن يحاكي الشاعر والمغني اليوناني ، وكان أفلاطون قد ذكر أن هذا الشاعر المغني اليوناني كان في العصر الذهبي لليونان يؤلف ألقانه على إيقاع النص الشعري ووزنه ، وهذا عين ما فعله موسيقى عصر النهضة في فورة حمسه لإيجاد توازن مثالي بين النص الكلامي وبين الموسيقى وهكذا أعلن "هيرمان فنك Hermann Fink" في كتابه "ممارسة الموسيقى Practica Musica (١٥٥٦) أنه "إذا كان الموسيقيون القدماء قد برعوا

(٦) -نودوليكو أريوستو (١٤٧٤ - ١٥٣٣) من أعظم شعراء إيطاليا . اشتغل بالسياسة والقانون ، وألف قصائد هزلية وهجائية . ولكن أعظم أعماله هي ملحمة "أورلاندو فوريوزو" (الغائب) " (المترجم).

فى معالجه الأساليب القياسيه المعقدة ، فإن الموسيقيون الأحداث عهداً قد فاقوهم فى جمال اللحن euphony ، وهم حريصون كل الحرص على أن يوائموا بين الأنغام وألفاظ النص حتى يعبروا عن معناها وروحها بأكثر قدر من الوضوح^(١) وقد ميز بيترو آرون pietro Aron (حوالى ١٤٩٠ - ١٥٤٥) تمييزاً واضحاً بين مفهوم التأليف الموسيقي الخلاق فى عصر النهضة ، وبين الأساليب الحالية للموسيقيين القوطيين ، فكتب (فى عام ١٥٢٣) يقول "إن موسيقى المحدثين أفضل من موسيقى الأقدمين لأنهم ينظرون إلى جميع الأسطر اللحنية ككل ، ولا يؤلفون لصوت بعد آخر ."^(٢) وقد ظهر فى موسيقى "دنستبل" مجهود غير واع فى اتجاه التأليف بواسطة تآلفات هارمونية رأسية ، ولكن كان لابد من الانتظار حتى الفترة المتأخرة من عصر النهضة لى ينصرف الموسيقى بطريقة واعية عن الكتابة الأفقية لأسطر لحنية تؤدى فى وقت واحد (أى كونترا بنطية) إلى الكتابة لتآلفات هارمونية رأسية . ففى الأشكال القديمة للموسيقى كان الموسيقى يؤلف ألحانه بالأسلوب الأفقى التقليدى الذى يقوم على كتابة أسطر لحنية لأصوات متعددة تؤدى فى وقت واحد أى بالأسلوب الكونترا بنطى . غير أن موسيقى عصر النهضة قد بدأ يفكر فى الموسيقى ويستمتع إليها ، لا على أنها أصوات مستقلة أو سطور لحنية بل على أنها مجموعات نغمية منظمة فى تآلفات هارمونية رأسية ترتبط توافيقاً بما يسبقها وبما يليها.

ولقد كرس أدياء عصر النهضة وكتابه فنهم ومواهبهم لتمجيد الماضى وحفزهم على ذلك اعتقادهم بأنهم لو تجاهلوا التراث القديم المجيد لضاع هذا التراث فى زوايا النسيان ألف سنة أخرى ، وهكذا نجد الباحث هنريخ لوريس Heinrich Loris (١٤٨٨ - ١٥٦٣) أو جلاريس نوس Glaseanus ، يمتدح "جوسكان دى بربه" بوصفه تجسيدا لروح النزعة الإنسانية ويحذر من أن أى تغيير فى أسلوبه يكون انحرافاً عن الروح الحقيقية للمذهب الكلاسيكى ، كذلك فإن الموسيقى والباحث النظرى جوزيفو زارلينو Gisoseffo Zarlino (١٥١٧ - ١٥٩٠)

(١) بول لانج : الموسيقى فى الحضارة الغربية . ص ١٩٨ .

(٢) المرجع نفسه . ص ٢٩٣ .

الذى عاش في فينيسيا ، يرسم صورة مثالية لموسيقى العالم القديم ويفخر بما صنعه عصره من أجل بعثها من جديد ، ويرفض صراحة موسيقى العصور الوسطى التى تبدو فى نظره ضربا من السفسطة الفنية وهو ينظر إلى الموسيقى على أنها محاكاة للطبيعة ويحاول أن يستخلص تعاليمه من القانون الطبيعى ... ولقد كان هو ... أول من عالج الهارمونية من خلال فكرة "الثلاث triad" (أى التآلف الهارمونى المكون من ثلاث نغمات) لا المسافة (niterval) وأول من أدرك أهمية التضاد الأساسى بين الديوان الكبير (major) والديوان الصغير minor ، وأول من حاول تقديم تفسير عقلى للقاعدة القديمة التى تمنع استخدام الخامات والأوتكافات المتوازية وبناء على اقتراحه شرع فى إصدار أول طبعة لكتاب "الهارمونيات لأرسطو كسينوس" (فى ترجمته اللاتينية).^(١)

ولقد كان تلميذه "نكولا فيتشنتينو Nicola Vicentino" (١٥١١ - ١٥٧٢) أكثر تحمسا من أستاذه ذاته فى محاولة إقامة فلسفة جمالية للموسيقى تربط بين أساليب عصر النهضة وبين الفلسفات الموسيقية لليونانيين . وقد ميز بين الموسيقى الدينية والموسيقى الدنيوية : فالموسيقى الدينية فى رأيه ينبغى أن تكون مبنية على نص دينى ، وأن تكون ألحانها ذاتها مشجعة على التقوى والعبادة . فيجب أن تبدأ بداية وقورا تبث الخشوع فى النفس ويجب أن يكون تركيبها بوليفونيا رنانا لكى يكون فى صوتها جلال وفخامة ويكون لها من الهدوء ما يطمئن النفس الحائرة . وكان تأثير أفلاطون وأوغسطين مسيطرا على تعاليمه الجمالية ، فوجد لدى القدماء حلا لمشكلة التزاوج الكامل بين الكلمات والألحان . ولقد رأينا أن أفلاطون الوثنى وأوغسطين المسيحي يعتقدان أن اللحن يجب أن يكون معتمداً على النص ، وأن الموسيقى ينبغى أن تكون أداة فى يد المؤلف يجمع بها بيتا شعريا أو نصا دينيا ، وها هو ذا فيتشنتينو ، ابن عصر النهضة ، يقتدى بالقدماء فى قوله إن الكلمة والمفهوم الفكرى ينبغى أن يسيطر على اللحن . فمهمة الموسيقى هى إثراء النص وبعث الحياة فى الكلمة المكتوبة.

^(١) أولفير سترنك : قراءات فى المراجع الأساسية للتاريخ الموسيقى . ص ٢٢٨.

الفصل الرابع

الموسيقى البروتستانتية

القسم الأول - لوثر :

كان مارتين لوثر (١٤٨٣-١٥٤٦) في الأصل رجل علم أصبح راهباً. ثم تحول إلى مصلح عندما ثار على الأساليب الفاسدة التي يتبعها كبار رجال الكنيسة الكاثوليكية. وقد قسم الديانة المسيحية للحضارة الغربية إلى شعبتين في نفس اليوم الذي ثبت فيه قضايا الخمس والتسعين الشهيرة على باب كنيسة فتنبرج Wittenberg في ٣١ من أكتوبر عام ١٥١٧. فبهذا العمل الذي تحدى بع لوثر السلطة القائمة في روما كشف مساوئ رجال الكنيسة الكاثوليكية لجمهور الناس في ألمانيا، وبذلك أصبح مارتين لوثر أول وأعظم قائد لحركة الإصلاح البروتستانتية، وذلك من الناحيتين اللاهوتية والنفسية معاً. وقد تركت رحلته الأصلية إلى روما، التي قام بها لأموه تتعلق بطائفته، انطباعات لاهوتية وموسيقية عميقة في نفسه، ففي روما أدرك بوضوح مدى التعارض بين انغماس البابوية في الأمور الدنيوية وبين مبادئ الرهبنة التي كان يتمسك بها. وفي هذه المدينة البابوية أيضاً اتصل بمشاهير الموسيقيين الذين كان البابا قد دعاهم إلى روما. وعرف موسيقى "جوسكان دي بريه" الذي قال عنه فيما بعد: إن جوسكان دليل على أن الرب يدعو إلى الكتاب المقدس بالموسيقى، إذ أن ألحانه تناسب في سهولة ويسر ورقة وتلقائية وهي كشدهو البلب لا تنقيد بقاعدة أو تلتزم بقانون.

وقد كتب لوثر في كتابه "مدح الموسيقى Eulogy of Music" يقول "إن الموسيقى لتثير كل انفعالات قلب الإنسان: فلا شيء في العالم أقدر من الموسيقى على أن يجعل الحزين فرحاً، أو الفرح حزناً، وعلى أن يكسب اليأس شجاعة ويجعل المغرور متواضعاً، ويخفف مشاعر الحسد والكراهية^(١) وفي رسالة كتبها في موضع آخر يقول: "هناك دون شك، بدور من الفضائل الرفيعة في قلوب أولئك الذين تحركهم الموسيقى، على حين أن أولئك الذين لا يتأثرون بها ينبغي أن يوصفوا بأنهم صخور وأحجار جامدة، وإننا لنعلم أن الشيطان يكره الموسيقى

(١) بول نيتل: لوثر والموسيقى Luther and Music : Paul Nettle م١٢، الناشر Muhlenberg Press، فيلادلفيا، ١٩٤٨.

ويخشاها . ولكنى لا أتردد فى القول إنه لا يوجد بعد اللاهوت فن يمكن أن يعد نظيراً للموسيقى . فالموسيقى واللاهوت هما وحدهما القادران على إسعاد النفوس القلقة وبث الطمأنينة فيها . وهذا يثبت بوضوح أن الشيطان ، الذى هو مصدر كل شقاء وهم يهرب من الموسيقى مثلما يهرب من اللاهوت ، ولهذا السبب مارس الأنبياء فن الموسيقى كما لم يمارسوا أى فن آخر ، فهم لم يربطوا بين لاهوتهم وبين الهندسة أو الحساب أو الفلك وإنما ربطوه بالموسيقى ، وعن طريق الموسيقى دعوا إلى الحقيقة بالترتيل والمزامير^(١) وكان لوثر يرى أن القديس أوغسطين كان يحس بتأنيب الضمير كلما اكتشف أنه قد وجد فى الموسيقى لذة وسعادة ، إذ كان يعتقد أن فى مثل هذه المتعة خطيئة وإثماً . لقد كان تقياً بمعنى الكلمة ، ولكنه لو كان يعيش اليوم لاتفق معنا على أن^(٢)

وكان لوثر يعزف على العود والناي ويستمتع بغناء الأناشيد الجريجورية والقداسات "والموتيت" والأغاني الموزعة توزيعاً كنترياً بنظماً . وكان يعجب بفن البوليفونية أيما إعجاب وفيه يقول : ما أعجب وما أروع أن يغنى صوت نغمة بسيطة لا تعقيد فيها أو نغمة التينور كما يسميها الموسيقيون وفى نفس الوقت تغنى ثلاثة أصوات أو أربعة أو خمسة أخرى ، بحيث أن هذه الأصوات تدور حول النغمة الأولى وتلهو حولها فى طرب ومرح وتزينها وتكملها بفن متنوع وبصوت رنان . وتجمعها الأنشودة السماوية فى لقاء وعناق جميل ، بحيث أن من لديه أبسط قدر من الفهم لابد أن يتأثر ويعجب أيما إعجاب ، ويدرك أنه لا شئ أنفس فى العالم من أغنية يزينها مثل هذا العدد من الأصوات . أما من لا يستمتع بهذه الأصوات ولا يتحرك قلبه لهذه الروعة فلا بد أن يكون فظاً غليظ القلب ، غير جدير بمثل هذه الموسيقى الخلاقة . وخير لشخص كهذا أن يستمع إلى نهيق الحمير فى الكورال (الجريجورى) أو إلى نباح الكلاب والخنازير ، لا إلى مثل هذه الموسيقى.^(٣)

(١) المرجع نفسه ، ص ٢٤ .

(٢) ولتر بازين : آراء لوثر فى الموسيقى Luther on Music Walter E Bazin فى مجلة الفيلسوف الموسيقية The Musical Quarterly ، ص ٨٩ ، يناير ١٩٤٦ .

(٣) بول نيتل . المرجع المذكور من قبل ، ص ١٥ - ١٦ .

وكان لوثر، كأسلافه الكاثوليكين، لا يعترض على تحويل الأغاني الدينية إلى أغان دينية ثلاثية الحاجات البروتستانتية. كما أنه عدل شعائر الصلاة الكاثوليكية وأدخل تراثيل دينية بسيطة باللغات القومية بنسجها جمهرة المصلين حتى يتيح لكل فرد منهم فرصة الاشتراك إيجابياً في هذه الشعائر، وهكذا كتب إلى جيورج شبالاتين George Spalatin في عام ١٥٢٤ يقول: لقد استقر عزمنا على أن نحدو حدو الأنبياء وآباء الكنيسة، ونؤلف أغاني ألمانية للشعب الألماني حتى تتردد كلمة الرب في غناء الشعب، ونحن بسبيل البحث عن شعراء وموسيقيين من كل مكان لتحقيق هذا الغرض وإنني لأسألك أن تتعاون معنا في هذا الموضوع وتحاول ترجمة بعض المزامير وإعدادها للغناء، وستجد مع خطابي هذا نسخة من أنشودتي "في محتوى أستنجد بك Aus tiefer Not schrei ich zu dir. ومع ذلك فإنني أرجو أن تتجنب الألفاظ الجديدة والمصطلحات المعقدة، حتى يفهمها الناس بسهولة، فلتكن الألفاظ بسيطة بقدر الإمكان وتكن في الوقت ذاته نقية مناسبة، وعليك أن تراعى أن يكون المعنى واضحاً وقريباً من المزامير بقدر الإمكان، ولذلك فإنني أترك لك حرية التصرف في هذا الموضوع وتحديد المعنى الأصلي ثم ترجمته بحرية."^(١)

وبعد عام من ذلك التاريخ، أضاف لوثر في كتابه "ضد الأنبياء السماويين" قوله: "على الرغم من استعدادي للسماح بترجمة النصوص اللاتينية للموسيقى الغنائية وموسيقى المجموعة إلى اللغات القومية مع الاحتفاظ بالأنغام الأصلية والإطار الموسيقي فإنني أعتقد أن النتيجة لا تبدو مرضية أو ملائمة، فمن الواجب أن يكون النص، والعلامات والتبرات والنغمة، وكذلك التعبير الخارجي بأكمله، امتداداً أصيلاً للنص الأصلي ولروحته، وإلا لكان كل شيء أشبه بالتقليد الأعمى."^(٢)

ولم يقتصر لوثر على التعلق بموسيقى الكنيسة الأم، بل إنه كان يقتبس كثيراً من الأغاني الكاثوليكية لكي يثرى العقيدة البروتستانتية فنياً. وقد اعترف صراحة، في تعليق له على مجموعة من تراثيل الجنازات ظهرت عام ١٥٤٢: "لقد أردنا أن

(١) المرجع نفسه. ص ٣٨-٣٩.

(٢) وولتر بازين: المرجع المذكور، ص ٩٥.

نضرب لغيرنا مثلاً طيباً ، فاخترنا بعض قطع من الموسيقى والأنشيد الجميلة المستخدمة في البابوية ، في التسابيح وقداصات الموتى والجنازات ، ونشرنا بعضاً منها في هذا المجلد ... ومع ذلك فقد غيرنا النصوص ولم نحفظ بتلك التي تستخدم في البابوية ... والواقع أن الأغاني والموسيقى جميلة حقاً ، وأنه ليكون أمراً يؤسف له لو اندثرت.^(١)

وكثيراً ما كان لوثر ينضم عندما كان طالباً إلى رفاقه الشبان في غناء الأنشيد المدرسية . وكان دائماً ذا ذوق رفيع في حبه للموسيقى . ومنذ أيام دراسته ، كان في كثير من الأحيان يغني ويعزف مع أصدقائه ألحان كبار الموسيقيين الفلمنكيين والألمان ، بصوته "التينور" الجميل والآلة الموسيقية الأثيرة عنده ، وهي العود lute وكان يطرب للموسيقى الدنيوية حتى وهو راهب ، ولكن نظرته إلى الموسيقى كانت تتضمن من فلسفة أوغسطين قدراً أعظم مما جرؤ على الاعتراف به ، وذلك في حملاته المتعددة على ما اعتبره أغنيات دنيوية جسية فاسدة في أيامه . وقد تتبع ، بوصفه راند البروتستانتية ، الدور التاريخي الهام الذي قامت به الموسيقى في سبيل دعم المسيحية ، ولخص المهمة التي رأى أن على الموسيقى أن تضطلع بها من أجل نشر المذهب البروتستانتي ، فكتب يقول :

إن كل مسيحي يعلم أن عادة غناء الأنشيد الروحية نافعة ترضى الله ، إذ أن الجميع يتعلمون أن الغناء لم يقتصر على أنبياء بني إسرائيل وملوكهم (الذين كانوا يسبحون بحمد الله بموسيقى الصوت البشري والآلات ، وبالأغاني والعزف على الأوتار) بل إن المسيحيين الأوائل ، الذين كانوا يغنون المزامير على الأخص ، كانوا يستخدمون الموسيقى في المراحل الأولى من تاريخ الكنيسة . بل إن القديس بولس قد شجع استخدام الموسيقى (١ - ١٤) وأكد في رسالته إلى (القولوسيين) أن على المسيحيين أن يقفوا أمام الرب بالمزامير والأغاني الروحية الصادرة عن القلب ، حتى يتنسى بفضل هذه الموسيقى تعليم كلمة الرب وتعاليم المسيحية

(١) المرجع نفسه ، ص ٩٠ .

والدعوة إليها وممارستها . ولقد قمت ، واضعاً كل هذا نصب عيني ، بجمع عدد من الأغاني الروحية بالاشتراك مع عدة أفراد آخرين ، حتى يتسنى البدء في إعداد هذه المادة وجمعها ، وحتى نشجع غيرنا ، ممن هم أقدر منا على هذا العمل ، على القيام به . وقد وزعت الموسيقى في أربعة أسطر لحنية تؤديها الأصوات في وقت واحد . وهذا ما أريده لصالح الشباب خاصة ، إذ أن من الواجب أن يتلقى هؤلاء تعليماً في الموسيقى وفي غيرها من الفنون إذا شئنا أن نصرّهم عن الأغاني الحسية الشهوانية ونجعلهم يتعلّقون بما هو خير ونافع . فهذه الطريقة وحدها يتعلمون – كما ينبغي أن يفعلوا – أن يحيوا ويتذوقوا ما هو خير في ذاته وأنا لست من أصحاب الرأي القائل إن الكتاب المقدس وحده يكفي ، وأن من الواجب رفض كل الفنون واستبعادها نهائياً ، كما يقول أصحاب المذهب المخالف ، وإنما أود أن تستخدم الفنون كلها ، ولا سيما الموسيقى ، في خدمة الإله الذي وهبنا إياها وخلفها.^(١)

وكان لوتر يدعو إلى أن يحصل كل طفل بروتستانتي على تعليم موسيقى ، فكتب يقول : "إنني ، من جانبي ، أقول إنه لو كان لدى أطفال ، وكان في مقدوري تنفيذ هذا الأمر ، لأصررت على ألا يقتصر تعليمهم على اللغات والتاريخ ، بل يشتمل أيضاً على الغناء ، والموسيقى والرياضيات جميعها . أليست هذه كلها ملائمة لسن الطفولة ، وهي التي كان اليونانيون يدرّبون عليها أطفالهم في سالف الأزمان ، ثم يشب هؤلاء الأطفال رجالاً ونساء ذوي مقدرة هائلة ، يصلحون لمواجهة كل مقادير الحياة ؟"^(٢)

ولقد كانت الأهمية الأخلاقية التي نسبها لوتر إلى الموسيقى – وهي أحد الفنون الحرة – متمشية بدورها مع النزعة الأخلاقية اليونانية . فقد كان لوتر بدوره يعد الموسيقى مبحثاً عقلياً . وظلت الموسيقى في نظر لوتر ، كما كانت في نظر أوغسطين ، وسيلة لرياضة النفس وتهذيبها أخلاقياً ، كفيّلة في رأيه بأن تجعل الناس

(١) المرجع نفسه ، ص ٨٧ – ٨٨ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ٩٢ .

"أرق وأهدأ ، وأقوى ضميراً وأرهف إحساساً"^(١) وقد أوصى لوثر أولئك الذين يعدون أنفسهم لسلك التدريس أو الوعاظ بقوله : "ينبغي أن يكون المدرس قادراً على الغناء وإلا لما اعترفت به . كما ينبغي ألا يقبل الشبان في سلك الوعاظ ما لم يكونوا قد مارسوا الموسيقى ، وتعلموها في المدارس"^(٢) . كذلك أشار لوثر إلى فكرة يونانية أخرى هي وحدة الأغنية والرقص والحركات ، وهي الفكرة التي اقترحها الفرنسيكاني "روجر بيكن" من أجل تدريب الأطفال الكاثوليك في برنامج التعليم الحر . فكتب لوثر يقول : "عندما تنصرف الفتيات والشبان إلى الرقص الشعبي مع الموسيقى والحركات المناسبة ، فإن هذا يكون مظهراً إنسانياً أطرب له أشد الطرب"^(٣) .

وبالمثل فإن الرمزية الأخلاقية التي ينسبها لوثر إلى مختلف المقامات الموسيقية تذكرنا بالأفكار الجمالية الموسيقية عند أفلاطون وأوغسطين . وقد انتهى لوثر من بحثه للأناشيد الجريجورية وطبيعة المقامات الثمانية إلى أنه "لما كان المسيح رباً رحيماً ، ولما كانت كلماته رقيقة ، فإننا نود أن نستخدم المقام السادس للإنجيل . ولما كان بولس حوارياً جاداً ، فإننا نود أن نستخدم المقام الثامن لرسالته"^(٤) وقد أضاف في موضع آخر يقول : "إن النغمة الرئيسية في الموسيقى هي الإنجيل ، والأنغام الأخرى هي القانون ، ولما كان الإنجيل يبعث الهدوء والراحة في القانون فإن الإنجيل يسود الأنغام الأخرى ، وهو أعذب الأصوات"^(٥) .

كذلك ترددت عند لوثر عادة أخرى ترجع إلى المسيحية الأولى ، وهي تفسير الآلات الموسيقية تفسيراً أسطورياً ، ولكنه لم يربط بين الآلات الموسيقية وبين جسد المسيح وعذابه ، وإنما ربط بين مختلف الآلات وبين غاية الحياة المسيحية .

(١) بول نيتل . المرجع المذكور من قبل ، ص ٣٤ .

(٢) الموضوع نفسه .

(٣) المرجع نفسه ، ص ١٧ .

(٤) المرجع نفسه ، ص ٧٥ - ٧٦ .

(٥) المرجع نفسه ، ص ٩٥ .

وقد شجع لوتر على استخدام موسيقى الآلات في الشعائر الدينية ، ولكنه أكد أن من الضروري أن تكون بسيطة وملائمة من الوجهة الجمالية للشعائر البروتستانتية.

القسم الثاني – كالفان :

بدأ على يد المصلح السويسري "أولريخ تسفنجلي" Ulrich Zwingli (١٤٨٤ – ١٥٣١) رد فعل محافظ على آراء لوتر الفنية في الموسيقى . ولقد كان تسفنجلي شاعراً وموسيقياً لحن أغنيتين من تأليفه هو ووزعهما على أربعة سطور لحنية لأربعة أصوات ، بل لقد كان يعزف على الآلات كلها تقريباً . ومع ذلك فإن طبيعته الشعرية وبراعته الموسيقية الفائقة لم تمنع روحه الدينية الصارمة من أن تعتمد ترك الأورغن في زوريخ يحطم ، بينما وقف عازف الأورغن يشاهد المنظر وهو يبكي عجزاً . وقد ازداد كالفان تطرفاً في هذا الموقف السلبي عن الموسيقى حين أخذ على عاتقه تقويم نظريات لوتر في وظيفة الموسيقى في الكنيسة والبيت . وكان تسفنجلي وكالفن معاً يخشيان أن تؤدي الموسيقى إلى تحول أنظار المؤمنين عن الهدف الحقيقي للدين .

وتتلخص فلسفة "جان كالفان" Jean Calvin (١٥٠٩ – ١٥٦٤) الموسيقية في قوله إن الموسيقى "لو أدت على الوجه الصحيح لأتاحت للناس الترويح عن نفوسهم ، ولكنها يمكن أن تؤدي إلى إثارة الشهوات ... علينا أن ننتبه جيداً حتى لا تؤدي بنا الموسيقى إلى إطلاق العنان لروح الانحلال ، أو إلى بعث الطراوة والرخاوة في نفوسنا حين تفرق في متع لا ضابط لها" وعلى حين أن لوتر لم يستبعد تماماً ، في أي وقت من الأوقات ، الشعائر الموسيقية للكنيسة الرومانية ، فإن أتباع كالفان لم يسمحوا بأية موسيقى دينية في صلواتهم فيما عدا غناء جمهرة المصلين . وكانت الأغاني الشعبية الفرنسية والإيطالية والألمانية ، التي كانت في معظم الأحيان ذات طبيعة حسية مثيرة للغرائز ، قد وجدت طريقها إلى قداسات الكنيسة الكاثوليكية حتى فترة متأخرة من القرن السابع عشر . ومن هنا فإن أتباع كالفان لم يكتفوا بالقول إن مثل هذه الموسيقى ، مهما عدلت وفقاً لمقتضيات الشعائر ، لا تساعد أبداً على

إثارة الأفكار والمشاعر الدينية ، بل لقد ذهبوا إلى أنها شريرة أصلاً ، إذ أنها تؤكد
العنصر الجسدى والذنبوى بدلا من العنصر الروحى المقدس .

وهكذا أخذ المتعصبون الدينيون وأعداء البابوية فى سويسرا يهاجمون
الكنائس والأديرة لتطهيرها من آخر آثار "الكاثوليكية" : فحطموا آلات الأرغن حتى
يستحيل العزف عليها ثانية ، ومحووا رسوم المذابح والجدران حتى لا يخلط المؤمن
بين الرمز التصويرى وبين ما يمثله الرمز بالفعل . وحطموا التماثيل حتى لا يعبد
المؤمنون صورا منحوتة . بل لقد سجنوا الموسيقى "لوى بوجوا Louis
Bourgeois" لأنه غير ألحان عدة مزامير دون إذن .

ولقد كانت ثورة لوثر على الكنيسة الكاثوليكية راجعة إلى فوارق نظرية
وهملية فى المسائل اللاهوتية . ولكن لم يمض وقت طويل حتى أدى التعارض
السياسى والاجتماعى بين الكاثوليك والبروتستانت إلى تقسيم أشد حدة للمسيحية
إلى جماعتين تعادى كل منهما الأخرى . وقد طبق رجال الدين البروتستانت على
الموسيقى نفس المقاييس الصارمة حاولوا بها فرض القوانين الأخلاقية وتنظيم
ملابس أفراد طائفتهم وعاداتهم .

وقد نمت لدى أتباع كالفان كراهية متزايدة للقداس والأرغن ، وامتد تأثير
هذه الكراهية بمضى الوقت إلى اللوثرين . وكان الكالفينيون يتسامحون مع
الموسيقى على مضض ، بل أنهم أصبحوا ينظرون إليها ، بمضى الوقت ، على أنها
نكبة ولعنة بابوية . وبينما ظلت الشعائر اللوثرية تسمح بغناء الألحان الدينية بنصوصها
الدينيوية دون أى قيد ، فإن الكالفنيين رفضوا هذا النوع ذاته من الألحان ، وبدأوا
يؤلفون أناشيدهم الدينية الخاصة على أساس المزامير وحدها .

وقد جبد كالفان ، فى مقالاته لإصلاح الكنيسة عام ١٥٣٧ ، قيام جمهور
المصلين بغناء المزامير فى الصلوات العامة . وبعد أن طرد من جنيف فى عام ١٥٣٨
استوطن مدينة ستراسبورج ، حيث حاول مجازاة لوثر بجمع مجموعة من الأناشيد
والمزامير الدينية لكى تستخدم فى كنيسته . وكان كالفان يرى أن شعائر الكنيسة
الإصلاحية ينبغى أن تتركز حول الموعظة ، حتى يمكنه بالموعظة تعليم الكتاب

المقدس ، وتفسيره . ولما كانت المزامير جزءاً من الكتاب المقدس ، فقد وجد كالفان لها مكاناً في شعائر الصلاة ، إذ كان يدرك أن الكتاب المقدس يمكن أن يصبح عن طريق الإنشاد أكثر تشويقاً للإنسان منه عن طريق الموعظة . وقد حرص كالفان بشدة على أن يحمي الكنيسة الإصلاحية من أن تقع ضحية الطقوس المسرحية للكنيسة الكاثوليكية ، فأكد أن من الواجب أن تخلو الصلاة من أي زخرف فني ، وأن تقتصر ، من الوجهة الموسيقية ، على غناء الموجات المنظومة للمزامير وغيرها من فقرات الكتاب المقدس . وقد ظل كالفان متمسكاً بالرأى القائل إن من الواجب أداء الصلوات باللغات القومية حتى يفهمها كل من أقبل ليصلي ويتعلم .

وعلى الرغم من أن كالفان رفض أن يعترف بأي نوع من الموسيقى فيما عدا الغناء البسيط لجمهور المصلين ، فقد سمح ببعض التلحينات البوليفونية للنصوص الدينية ، وهذه لا يسمح بغنائها إلا في البيت ، ومع الأسرة والأصدقاء ، لا لمجرد المتعة الفنية ، بل لأغراض الإرشاد والتسبيح بحمد الله . وقد دعا كالفان جميع الموسيقيين البروتستانتين إلى تكريس مواهبهم لإعلاء كلمة الله بتلحين المزامير موسيقياً . غير أن الشروط الجمالية الدينية الصارمة التي فرضها كالفان على الملحنين أدت في معظم الأحيان إلى قصر جهود الموسيقيين الخلاقة على وضع تآلفات هارمونية بسيطة للمزامير .

وقد أكد كالفان ضرورة غناء المزامير بصوت موحد ، ودون مصاحبة الآلات كما ألغى المجموعة الغنائية المتخصصة (الشمامسة) حتى تكون الشعائر أكثر ديمقراطية ، ويتسنى لجمهرة المصلين بأكملهم أن يغنوا مسبحين لله بأفواههم . وعندما كتب الموسيقي الهوجنوتى (أى البروتستانتى الفرنسى) "جوديميل Goudimel (حوالى ١٥٠٥ - ١٥٧٢) الذى كان من أشهر موسيقي عصره ، تلحيناً للمزامير موزعاً على أربعة أصوات مختلفة ، لم ينظر كالفان إلى هذه المحاولة بعين الرضا ، فهي فى رأيه "أعقد من أن تتمكن من غنائها جمهرة المصلين ، وأن نفس جو تركيبها التوافقى (الهارمونى) لكفيل بأن يحول الانتباه إليها" . وقد كتب كالفان بلهجة تذكرنا بأوغسطين يقول : "من المؤكد أن الغناء إذا ما وجه إلى ذلك لجلال

الذى يليق بحضور الله والملائكة ، فإنه يضى على الأفعال المقدسة مهابة ورقة ، ويكون له تأثير فعال فى بعث روح الإيمان الحق وحرارته فى النفوس . ومع ذلك فلا بد من توخى الحذر الشديد حتى لا يكون انتباه الأذن لمجرى الأنغام أعظم من انتباه الذهن للمدلول الروحي للألفاظ ... إن أية موسيقى تلحن لكى تطرب الأذن وتسرها فحسب ، لا تليق بجلال الكنيسة ، ولا يمكن أن تحظى برضاء الله على الإطلاق."

وكان كالفان يعتقد أن كل فن جدير بهذا الاسم إنما هو هبة من الله للإنسان . فالفنون التى تحمل إرادة الله على الأرض فنون صالحة ، أما تلك التى لا تقدم المتعة الحسية ولا تساعد على إعلاء دعوة المسيحية فما هى إلا أساليب لقهر الإنسان . ولم يكن كالفان يسمح بعزف الآلات الموسيقية فى الشعائر الدينية ، وقد حرم استخدام الأرغن فى الصلوات بالكنيسة لئلا تؤدى موسيقى الأرغن إلى تحويل الأنظار عن معنى الأنشودة الدينية البسيطة . وقد يتجه العازف المغرور للأرغن إلى استعراض براعته فى العزف ، وبزخرف الموسيقى البسيطة ، وهو ما يتنافى مع فكرة كالفان عن الموسيقى الشعائرية ، ذلك لأن كالفان قد أكد أن الكلمة المقدسة ، لا اللحن ولا التوزيع ، هى أهم ما فى الصلاة . وينبغى ألا تحول آية عقبة دون انصراف جمهور المصلين بكليتهم إلى العبادة.

وقد أثرت فلسفة كالفان الموسيقية فى المذهب البروتستانتي بأسره . بحيث أخذ الموسيقيون يكتبون موسيقى لا تحول الانتباه عن التقوى والإيمان . فمن حيث الأسلوب : نقلت النغمة الغنائية من الصلوات "التي نور" التقليدى إلى أحد الأصوات . أى السوبوانو . كما اهتموا باللغات القومية وأكدوا عنصر البساطة وحذف أى نوع من الزخرف الفنى . ومع ذلك فإن العناصر البوليفونية الغنية التى أضافها "كلود لوجين Claude Le Jeune" (حوالى ١٥٢٨ - ١٦٠٠) إلى البروتستانتية كانت مناقضة بالفعل لروح الزهد والبساطة الكالفونية . ففى البروتستانتية كما فى الكاثوليكية وكما سئرى فى اليهودية بعد قليل . كان الموسيقيون ، على ندرتهم ، يطلقون العنان لمشاعرهم ويفضون التقيد بتلك التعاليم الجمالية التى وضعها أناس

متدينون نصبوا أنفسهم متحدّين باسم الإرادة الإلهية في مجال الموسيقى . ومع ذلك فإن آراء كالفان اللاهوتية والموسيقية مارست ضغطاً قويا على العالم اللوثرى ، وأصبح لها بمضى الوقت تأثير متمزمت في نظرة أنصار لوثر أنفسهم إلى العبادة وإلى الموسيقى.

وقد أدت روح كالفن النارية إلى التحكم في مجرى موسيقى الهوجنوت في فرنسا ، وكان لمجموعات الأغاني الدينية الهوجنوتية ، التي كان يوجد منها ما يربو على مائة طبعة فرنسية في القرن السادس عشر ، تأثير هائل في أوروبا البروتستانتية كلها وفي المستعمرات الأمريكية ، ففي إنجلترا عارض كثير من أقطاب البروتستانتية ، بنفس القوة ، إدخال الفنون في مجال العبادة ، وقيدت حرية الأديرة ودمرت آلاتها الموسيقية بلا رحمة . وقد حاول هنري الثامن (١٤٩١ - ١٥٤٧) بعد انشاقه عن كنيسة روما أن يحتفظ بالطقوس الكاثوليكية . غير أن رجال الدين المتحمسين الذين أيدوا انفصاله عن الكنيسة الأم ، لم يقبلوا أن يحول شيء دون إتمامهم لرسالتهم في تخليص إنجلترا من النفوذ البابوي . فذهبوا إلى أن الموسيقى الكاثوليكية تشجع على استعراض البراعة الفنية ولا تؤكد كلمة الله . ووصفوا الموسيقى الكاثوليكية بأنها معقدة تتحدث بلسان أجنبي . وقد لخصت مطالبهم الفنية في رسالة بعث بها رئيس الأساقفة كرانمر Cranmer (١٤٨٩ - ١٥٥٦) إلى هنري الثامن يقول فيها ، مشيراً إلى موسيقى الكنيسة : " ينبغي ألا يكون الإنشاد مليئاً بالأنغام . بل إن من الواجب _ بقدر الإمكان _ أن يكون لكل مقطع نغمة ، حتى يمكن غناؤه بوضوح وخشوع " وهكذا كان أقطاب البروتستانتية ، شأنهم شأن آباء الكنيسة الأوائل ، متفقين على نوع الموسيقى اللازمة للصلاة والعبادة.

وقد قام "المتطهرون" الإنجليز (Puritans) بتسريح المجموعات الغنائية الكاثوليكية ودمروا آلات الأرغن بالكنائس ، وكذلك كتب الغناء الجماعي حيثما وجدوها . وذلك تعبيراً منهم عن كراهيتهم المتعصبة للأساليب الموسيقية البابوية التي ظلت آثارها باقية في شعائر الصلاة ، وكانت أفعالهم هذه مبعث أسف شديد في نفس أوليفر كرومويل Oliver Cromwell (١٥٩٩ - ١٦٥٨) الذي أظهر مع كثير

من أتباعه إعجابه بالموسيقى علنا ، وكان يدرك بوضوح حاجة الإنسان في حياته إلى التعبير والتذوق الفني . غير أن كرومويل ومساعديه كانوا متفقين تماما مع أتباعهم الأشد تعصبا ، على أن الموسيقى إن لم تستبعد من شعائر الصلاة ، فمن الواجب على الأقل ألا تؤكد على حساب تهذيب الروح بالكتب المقدسة . وقد أغلق المتطهرون المسارح لأن الموسيقى التي تعزف فيها دنسة تحض على الخطيئة واعترضوا على عزف الموسيقى وسماعها يوم الأحد ، وعلى استخدام الموسيقى المعقدة في شعائر الكنيسة . أما الموسيقى التي تعزف في البيوت فلم يعترضوا عليها ، بشرط ألا يكون فيها ما يسيء إلى الفضيلة المسيحية.

وقد وصف إدوارد ونسلو Edward Winslow (١٥٩٥ - ١٦٥٥) - وهو أحد مؤسسي "نيوإنجلند"^(١) رحيل الحجاج (المهاجرين) من ليدن في عام ١٦٢٠ قائلا إن جمهرة الناس ، في تأثيرهم الشديد ، أخذوا يغنون المزامير " إذ كان الكثير من أبناء طائفنا ذوي إلمام عظيم بالموسيقى " غير أن المطالب المعنوية والصعاب المادية كان لها تأثيرها في الحياة الفنية للمستوطنين وأسرههم . فقد جلب الآباء والمهاجرون معهم معرفتهم الموسيقية بالمزامير ، وعندما وجد هؤلاء المنشقون على الكنيسة الإنجليزية ملجأ دينيا لهم في عالم جديد ، بدأ رد الفعل لديهم على العناصر "البابوية" التي كانوا يعيبنها على البروتستانتية الإنجليزية . وكان القادة الأشد تحمسا للمستوطنين المتطهرين عازمين على استئصال أي أثر للروح الكاثوليكية من كنيستهم : بل لقد كان الكثيرون منهم يعتقدون أن من الواجب عدم غناء المزامير لأنها لم تنزل بوحى إلهي ، ورأوا أن تحريمها عمل يرضى الله . ومن هنا حرم المتطهرون الأرغن ، واستبعدوا الموسيقى كلها تقريبا ، سواء منها الدنيوية والدينية والغنائية والمعروفة.

والواقع أن مصاعب الحياة العصامية الرائدة ، التي أرغمت المستوطنين الأوائل على استغلال كل ذرة من طاقتهم في صراعهم من أجل البقاء لم تترك لهم

^(١) في شرق الولايات المتحدة الأمريكية ، وتشمل ولايات ماساتشوستس وكنتكت ورود أيلاند ونيوهامشير . وهي أول منطقة نزل بها "الآباء المؤسسون" في هجرتهم إلى أمريكا بقصد الاستيطان والاستقرار . (المترجم) .

وقتنا للترفيه الدنيوى ، وإنما استنفد المتطهرون كل طاقاتهم فى اقتلاع الغابات وتمهيد الأرض وحماية أنفسهم من أعدائهم الهنود الحمر المتربصين بهم . وهكذا أصبح العمل والحذر هو الشعار الذى ينبغى الالتزام به إذا ما شاءوا أن يشيدوا كنيسة فى العالم الجديد ، بينما نظروا إلى الكسل واقتطاع الوقت من العمل للتسلية على أنه خطيئة . ولقد كان المتطهرون يقرنون الموسيقى بالفراغ ، ويرون أن الوقت الضائع فى اللهو أو الغناء يمكن الإفادة منه على نحو أفضل فى زيادة كفاءة الأمن للمتطهرين حتى يعلوا كلمة الرب فى الأرض.

وعلى الرغم من أن المتطهرين الأشد تحمسا قد تبرأوا من الموسيقى بكل أنواعها فلا شك فى أن الموسيقى ظلت تعزف وتقنى فى البيوت . بل إن العداء الذى كان بعض المتطهرين يبدونه نحو غناء المزامير لم يمنع جماهير المصلين من استخدامها فى أداائهم لشعائهم . وقد ظهرت فى أواسط القرن السابع عشر طريقة مبسطة لغناء جماهير المصلين للمزامير.

وفى السنوات التالية أصبحت الموسيقى جزءا لا يتجزأ من شعائر العبادة فى المذهب البروتستانتي بجميع طوائفه تقريبا ، أما عداء الكالفينيين للموسيقى فكان فى الأصل جزءا من رد الفعل الفنى على التبهرج الدينى للكنيسة الكاثوليكية على حين أن لوثر كان أميل إلى الطقوس والموسيقى الكاثوليكية من تسفجلى أو كالفان وكان ينظر إلى الموسيقى على أنها نغمة سماوية يستطيع بها الإنسان أن يتوجه بالصلاة والشكر لخالقه . ومع ذلك فإن الكالفينيين لم يتخلوا تماما عن التراث الموسيقى الماضى ، وإنما كانوا راضين عن موسيقى الفنان الكاثوليكي أورلاندو دى لاسو ، يستخدمونها كلما استطاعوا إلى ذلك سبيلا . و من جهة أخرى فإن الجزويت (اليسوعيين) الذين قادوا حركة الإصلاح المضادة فى الكنيسة الكاثوليكية آثروا أن يتمشوا مع الروح الديمقراطية للشعائر البروتستانتية ، حتى لو كان ذلك مؤدياً إلى التنازل عن بعض تعاليم "لويولا Loyola" (١) التى أعرب فيها عن ازدرائه

(١) أنياسيوس دى لويولا (١٤٩١ - ١٥٥٦) وهو الاسم الذى عرف به رجل الحرب والدين الأسباني أنيجو لوبيز دى ريكالدى . وقد اشتهر فى بداية حياته بالشجاعة والإقدام فى الحرب ، وبعد إصابته بجراح شديدة ، بدأ

للموسيقى . وقد اعترف أنباع لويولا بأن استخدام البروتستانتين للغات القومية كانت له قيمة نفسية هائلة ، لذلك رأوا أن من المفيد للكاتوليكية بنفس المقدار تقديم كتب للأغاني الدينية إلى أشياع طائفتهم . وعلى ذلك فقد كانت الموسيقى وسيلة فعالة في أيدي الكاثوليك والبروتستانت معاً.

القسم الثالث - أوجه الشبه الجمالية في الموسيقى البروتستانتية والكاثوليكية واليهودية : (٣٠)

هناك تشابه مؤكد في المفاهيم للموسيقى البروتستانتية والكاثوليكية واليهودية ، فالموسيقى البروتستانتية والكاثوليكية ترجع جذورها الجمالية إلى الفلسفة الأفلاطونية واللاهوت العبراني . وقد احتفظ البروتستانت بالمفاهيم الموسيقية الأساسية للكاتوليك . كما أن الكاثوليك أنفسهم لم يتخلوا أبداً عن التراث الموسيقى الذي آل إليهم من أسلافهم العبرانيين . ومن الواضح أن هناك روحاً أخلاقية وجمالية واحدة تجمع بين تحذيرات الحاخامات اليهود من الأغاني اللاأخلاقية وبين الناصح التي وجهها أفلاطون إلى حراس الدولة . وهكذا فإن ما كان يبدو مجرد نظرية جمالية في محاورات أفلاطون قد تحول إلى واقع فني فعلى في العصور الوسطى . وقد تم هذا الانتقال من النظرية الجمالية اليونانية إلى التطبيق العملي في العصور الوسطى عندما قام بعض آباء الكنيسة بإدخال أفلاطون في المسيحية الأولى بوصفه حجة معصوماً من الخطأ - ينبغي أن نتخذ آراؤه في الموسيقى معياراً للحكم في مجال الموسيقى الدينية فضلاً عن الموسيقى الدنيوية . وقد أكد آباء الكنيسة سمات معينة في الآراء الأفلاطونية ، هي :

يتخلى عن حياة الحرب ومغامرات الفروسية ، ويتحول إلى رجل دين مخلص للبابوية ومناضل ضد حركة الإصلاح البروتستانتية . وقد أسس جماعة الجزويت في عام ١٥٣٤ (المترجم).

(٣٠) استمدت محتويات هذا القسم من بحث للمؤلف بعنوان : "أوجه الشبه في المفاهيم الموسيقية للفلسفة القديمة والوسيلة" Similarities of Musical Concepts in Ancient and Medieval Philosophy and Art Criticism وقد نشر هذا البحث في "مجلة علم الجمال و نقد الفنى Journal of Aesthetics and Art Criticism" في مارس ١٩٤٩.

- ١ - أن للموسيقى تأثيرات أخلاقية قوية.
- ٢ - أن الموسيقى وسيلة عظيمة الفعالية لبلوغ أية حالة انفعالية مشودة.
- ٣ - العلاقة التقليدية بين النص والغنى.
- ٤ - الحملة على التجديد الموسيقى.

على أن هذه النظريات الجمالية الأربع فى الموسيقى لم تظل وقفاً على الكاثوليك بل إن التأثير الجمالى الذى مارسه التعاليم الأفلاطونية على أفلاطون فى العصر اليونانى الرومانى ، ثم على القديس أوغسطين ، كان له صدى فى النظريات الموسيقية الجمالية عند لوثر وكالفان بدورهما.

ولقد كان الجانب الذى يهتم أفلاطون من الموسيقى هو الجانب الأخلاقى قبل كل شىء . والحق أن التأثير الذى خلفته فلسفته الموسيقية فى الأجيال اللاحقة كان هائلاً . وإذا لم تكن هناك شواهد على تأثير الموسيقى العبرانية به مباشرة ، فإن موسيقى الشعائر الكاثوليكية والبروتستانتية ما زالت تحمل الطابع الأفلاطونى على صفحاتها . وهذا التأثير الأفلاطونى الدائم يمكن أن يؤدى إلى تلك المفاهيم الموسيقية الأربعة التى ذكرناها من قبل والتى دافع عنها مؤسس الأكاديمية فى كتاباته.

ولقد تغلغلت الموسيقى اليونانية فى فلسطين ، وأصبحت محببة إلى نفوس المثقفين فيها ، وهو أمر كان يستاء له قادتها الروحيون كل الاستياء ، ولابد أنها قد أثرت فى الحياة الثقافية لليهود فى فلسطين تأثيراً هائلاً ، إذ أن القادة الدينيين لجوديا (أرض اليهودية) قد جهرُوا بالشكوى ، قبل هدم "المعبد" من أن الاتجاهات الدنيوية للوثنيين اليونانيين تمارس تأثيراً أخلاقياً فاسداً فى الشعب اليهودى . وقد أندر الزعماء الروحيون لجوديا شعبهم ، تحت تهديد العقاب الإلهى ذاته بالتخلى عن الأغاني اليونانية "الأخلاقية" المثيرة للشهوات ، والعودة إلى ألحانهم الدينية الخاصة حتى فى مناسبات الفرح والابتهاج.^(١)

^(١) أ. ز. أيدلزون الموسيقى اليهودية فى تطورها التاريخى.

Jewish Music in its Historical Development ، A. Z. Idelsohn ، ص ٢٢ ، ١٩٢٠م

Henry Holt نيويورك ١٩٢٩

كذلك لم يكن آباء الكنيسة ، الذين راعوا المسيحية في فترة طفولتها غير المستقرة ، أقل حرصاً واهتماماً بالأوجه الأخلاقية للموسيقى من العبرانيين . فقد كان القديس أوغسطين أفلاطونياً إلى حد بعيد في دعوته المسيحيين الأوائل إلى أن يحدروا الأنغام الإباحية المنبعثة عن المسرح الروماني والتي قد تصرفهم عن الحياة الأخلاقية النقية . وقد أصبح أوغسطين ، بعد تحوله المتحمس إلى المسيحية ، يعتقد أن الألحان الجذابة التي تسمع في الشوارع والمارح إنما رجس من عمل الشيطان ومن ثم فإن حكمها حكم الخطايا . وكانت الموسيقى الصالحة الوحيدة في نظره هي الموسيقى الدينية التي تقرب الإنسان من الله بفضل اجتماع الغناء والعبادة في وحدة واحدة . وقد تجلت روح القديس أوغسطين بعد أكثر من ألف سنة في الفسفة الموسيقية لجان كالفان.

والسألة الثانية هي الدور الذي قامت به الموسيقى بوصفها وسيلة نفسية لبلوغ غلبة انفعالية ودينية واجتماعية منشودة في إلفلسفة القديمة والوسيطه ، وكان أفلاطون يرى أن الموسيقى ينبغي أن تكون إحدى الوسائل التي ينبغي استخدامها في إقرار الفضيلة والروح الأخلاقية.

ولقد كان أنبياء بني إسرائيل بدورهم ينظرون إلى الموسيقى على أنها أداة لنقل الأفكار ، فقالوا لأمتهم "إن الأغاني المدنسة تدعو إلى الحب والشهوة تكفى لدمار العالم ، وأن أغاني بني إسرائيل الدينية كفيلة بإنقاذه وعلى ذلك فلو كان لديك صوت عذب ، فلتسبح للرب بتلك الهبة التي منحك إياها ، ولتشد الشيما^(١) Shema وتؤم الناس في الصلاة"^(٢) وكانوا يرون أن الموسيقى الدينية هي وحدها القادرة على عبور الهوة بين الله والإنسان . وهناك نصوص كثيرة في العهد القديم تتحدث عن الطبيعة . الدينوية للموسيقى ، غير أن هذا النوع يميز عادة عن الموسيقى الدينية . وعندما هزمت جوديا (أرض اليهودية) في السنوات المتأخرة أصبحت الموسيقى الدينية والدينوية للإسرائيليين واحدة لانفصال فيها ، وصارت

^(١) الشهادة الرئيسية في الديانة اليهودية ، وتشد في الصلوات اليومية وقبل الوفاة. (المترجم)

^(٢) المرجع نفسه ، ص ٩٢.

الموسيقى تقدم للعبراني عزاء عاطفياً يعبر به عن أساه وحزنه . فلم تكن تلك الموسيقى تعبيراً عن حالة شعب حر خلاق ، وإنما كانت وسيلة للابتهاال إلى الرب "ياهاوا" لكي يخلصهم من العبودية.

كذلك كان أكثر ما يهتم به أوغسطين ، في مجال الموسيقى . هو قدرتها على إدخال الوثني في حظيرة الدين ، وإمكان استخدامها وسيلة نفسية تساعد على تقوية الحماسة الدينية للمؤمن العادي . فإذا كانت الموسيقى التي تغنى بها "مزامير داود" تجذب الناس إلى الكنيسة فعندئذ تكون الموسيقى ، في رأى القديس أوغسطين قد أدت غرضاً نافعاً.

وكان لوثر ينظر إلى الموسيقى على أنها لغة إيقاعية لها قدرة تفوق قدرة النثر على تعليم الناس وتقريب فكرة الله إلى أفهامهم . وعلى الرغم من أن لوثر ذاته كان موسيقياً "أصيلاً" فإن نظرياته الجمالية كانت تحفل بأراء لاهوتية تذكرنا تماماً بالقديس أوغسطين . صحيح أن التفكير الموسيقي البروتستانتي ، في مرحلته المتقدمة ، كانت له عقيدته الفنية ، غير أن هذه العقيدة ، كانت مبنية على حاجات دينية وتنظيمية قريبة الشبه من أساليب الكنيسة الكاثوليكية إلى حد كبير ، فقد كان على قادة حركة الإصلاح ، شأنهم شأن أسلافهم الكاثوليك ، أن يستغلوا كل وسيلة ممكنة للانتفاع بالقوى الانفعالية والنفسية في الإنسان من أجل تحقيق أغراضهم ، وكان لوثر يرى في الصلات الكامنة للموسيقى وسيلة هامة لمساعدة الحركة البروتستانتية على النجاح في ألمانيا.

أما المسألة الثالثة فهي علاقة اللحن بالنص الكلامي في موسيقى القدماء والعصور الوسطى . وقد ظل أفلاطون متمسكاً على الدوام بالرأى اليوناني التقليدي القائل إن الشعر والنغم ينبغي ألا ينفصل أحدهما عن الآخر ، وأكد القيمة الأخلاقية للنص عن طريق إخضاع القالب الموسيقي للشعر.

كذلك كان الفلاسفة في عمومهم يعدون اللحن خاضعاً لمقتضيات النص . ففي الموسيقى اليهودية كانت الأهمية الأولى للنص ، وكان الاستخدام الرئيسي لموسيقى الآلات هو مصاحبة الغناء وتجميله . بل إن الحاخامات كانوا ينظرون إلى

الآلات الموسيقية بعين الارتباب ، لأن هذه الآلات تتيح للمغنين والراقصين اليهود محاكاة أشكال العبادة الوثنية في المعبد . كما رأى الحاخامات أن الكتب الدينية أهم في العبادة من البدع اللحنية الزائفة والموسيقى المصاحبة لهذه النصوص . وقد أكد القديس أوغسطين أنه يفضل الاقتصار على استخدام نصوص التوراة والإنجيل في الموسيقى الدينية ، ورغم أنه لم يحرم رسمياً استخدام نصوص التوراة والإنجيل بعد تعديلها وفقاً للألحان الشعبية السائدة في أيامه ، فقد كان يدرك بوضوح أن اللحن الذي يسهل تداوله يمكن أن يرى بين الجماهير بسرعة . وعلى ذلك فالفضيلة الوحيدة التي يمكن أن تشفع للألحان الشعبية أو الأغنيات المتداولة في الطرقات هو ارتباطها جمالياً بفقرة من النصوص الدينية على نحو يتيح للمسيحي العادي أن يزداد معرفة بالنص الروحي أو الديني . وإذن فقد كان آباء الكنيسة يرون أن للنص الأفضلية على اللحن ، وقد ظل المدرسون في القرون التالية متمسكين بهذا الرأي .

ولقد كانت التعاليم الموسيقية التي فرضها كالفان على البروتستانتية الفرنسية بما فيها من تزمّت وإتكار للذات ، مثلاً من أبرز أمثلة التزييف في التاريخ الحضاري لفرنسا . فقد كانت فرنسا هي أول بلد تطور فيه فن "الأورجانوم organum" حتى أصبح نوعاً من الكتابة البوليفونية الراقية . وكان "الموتيت" ، على الأرجح ، هو أشهر شكل من أشكال الأسلوب الكونترابنطي استحدثته مدرسة كاتدرائية نوتردام بباريس في أواخر القرن الثاني عشر وفي القرن الثالث عشر . ومع ذلك كله فبعد حوالي ثلاثمائة عام من اعتلاء فرنسا عرش الموسيقى في أوروبا ، نرى موسيقى الهوجنوت (البروتستانت الفرنسيين) تنحط إلى مرتبة الدعاية التبشيرية التي تهدف إلى نشر العقيدة البروتستانتية الجديدة . فقد طلب كالفان من الموسيقيين البروتستانت أن يقصروا جهودهم الخلاقة على وضعت تآلفات هارمونية للمزامير ، ولم يسمح إلا بأبسط أنواع الغناء لجمهور المصلين بقصد أداء الشعائر فحسب . وقد أباح على مضمّن ، بعض التوزيعات البوليفونية للنصوص الدينية ، وإن يكن قد اشترط أن يغنى هذا النوع المعقد من الموسيقى داخل البيوت وبين الأصدقاء ، وحتى في

هذه الحالة الأخيرة حذر كالفان الناس قائلا إن عليهم أن يتذكروا أنهم إنما ينشدون الكلم الدينى.

أما آخر المفاهيم الأربعة فيتعلق بعنصر التغير فى موسيقى العصور القديمة والوسطى . ولقد كانت حملة طاليس القديمة المشهورة على أساطير هوميروس من حيث هى تشويه للحقيقة أقدم مثال نددت فيه الفلسفة السابقة على سقراط بالتححرر والجديد الفنى . فقد رأى أبو الفلسفة القديمة أن الفيلسوف أقدر من الفنان على تمييز الطبيعة الأصلية للحقيقة من البطلان ، ولكن الذى حدث ، على العكس من ذلك ، هو أن الفيلسوف والكاهن كانا فى معظم الأحيان حائلا يقف فى وجه تطور التيارات الفنية على مر القرون . وأثبت الزمن أنهما نبيان زائفان ، على حين أن الفنان الذى نددا به "بحكمتهما" لم تقتصر قدرته على التبصر بحقيقة عصره ، بل لقد استطاع أن يستبق حاجات المستقبل ويتكهن بها.

ولقد كان كبار رجال الدين اليهود يرتابون بالمثل فى المؤثرات المارقة التى يمكن أن تؤثر فى الشريعة والطقوس اليهودية ، وسرعان ما فرضوا رقابتهم على الأفكار الجديدة فى ميادين الفن والفلسفة واللاهوت . ولكن القادة الروحيين لليهود لم ينجحوا تماماً فى وأد الاتجاهات الجديدة ، سواء فى الفترة السابقة على المسيحية أم بعد أن أجبر اليهود على أن يتشردوا فى البلاد الأخرى . ولقد كان للحضارات الأجنبية تأثيرها القوى فى هؤلاء اليهود المشردين ، كما أثر اليهود بدورهم فى البلاد التى آوتهم . ومع ذلك فقد ظل حاخامات اليهود يحضون أبناء طائفتهم على ألا يحاكو أساليب البلاد التى وجدوا أنفسهم فيها . فانطلقت أصوات هؤلاء الحاخامات محدرة من أن ابتعاد الموسيقى الغربية الأجنبية عن الحياة اليهودية ليس أقل من ابتعاد اللاهوت المسيحى عن "العهد القديم" (التوراة) . ولقد كان أشد ما استاء منه الحاخامات ، خلال سنوات التشرد الطويل هذه ، هو تلك الاتجاهات الدنيوية المتحررة التى كانت تتسلل من آن لآخر إلى الشعائر اليهودية . وكان إدخال أناشيد جديدة إلى الكنيس يثير فى كل الأحوال موجة من السخط على التجديد وتحدى التقاليد . بل إننا نجد الحاخامات فى ألمانيا يشكون مر

الشكوى ، فى عهد متأخر هو القرن السادس عشر ، من أولئك المنشدين الذين أخذوا يتخلون عن الألحان الدينية القديمة الموروثة عن آباؤهم.

وقد أعرب أوغسطين عن قلقه الشديد من أن تؤدى التغيرات الشعبية فى الموسيقى الشعائرية بمضى الوقت ، إلى التأثير فى قداسة الشعائر ذاتها . وكان يعتقد أنه لما كانت الأنغام والألحان الشعبية الاتجاهات التجديدية فى الموسيقى ترجع فى أصلها إلى مصادر وثنية ، وإلى الجماهير الجاهلة ، فلا بد أن يؤدى إدخال هذه الألحان الدنيوية فى الطقوس الدينية إلى رفع شأن الفن الوثنى بدلا من الفضيلة المسيحية . وهكذا انتهى أوغسطين إلى أن من واجب مؤلفى الموسيقى الدينية أن يقتصروا مواهبهم الخلاقة على القوالب الكنسية الخالصة إذا شاءوا أن يخدموا أغراض المسيحية . وقد بلغ من إعجاب البابا جريجورى الأول بهذه الحجة الأوغسطينية أنه استهل حملة للمحافظة على الموسيقى الكنسية التقليدية بحمايتها من جميع المؤثرات الخارجية التى قد تنسج بطابع جسدى أو لا دينى.

أما لوثر فلم يكن معارضا للتغيير فى الموسيقى ، ولكنه كان يؤكد ضرورة تمشى هذا التغيير مع حاجات المذهب البروتستانتي . ولقد كانت لديه فكرة واضحة عن نوع الموسيقى الذى تحتاج إليه الكنيسة البروتستانتية لكى تتحرر تماما من المؤثرات البابوية . فإذا شاء أن يلقى استجابة مباشرة من الشعب الألماني ، فمندد لن تعود اللغة اللاتينية ولا الأناشيد الجريجورية هى أفضل الوسائل للوصول إلى قلب الإنسان العادى . ولتحقيق هذا الهدف أحل لوثر اللغة الألمانية محل اللغة اللاتينية المستخدمة فى الشعائر الكاثوليكية واختار بدلا من الأناشيد الجريجورية المعقدة موسيقى أبسط وأقل تبهرجا وأقرب إلى الأغاني الشعبية الألمانية.

وهكذا نجد أن الأقطاب الإسرائيليين كانوا متفقين مع اليونانيين فى معارضتهم للمؤثرات الأجنبية . فقد كانت الدولة والعقيدة شيئا واحدا فى نظر اليونانيين واليهود . وأية بدعة دينية يمكن أن تهدد الدولة بالخطر . فلا غرو إذن أنهم حافظوا على الموسيقى فى معابدهم بنفس الحرص الذى كان حراسهم يرقبون به كل دخيل عليهم.

وقد دأب آباء الكنيسة على نصح رعيتهم بأن تعير أذننا صماء للألحان الرومانية التي تحط قدر المسيحية الحقّة . وعملت الكنيسة ، منذ أول عهدها حتى القرون المتأخرة ، على محاربة كل اتجاه من الجماهير إلى إدخال ألحان دنيوية في شعائر الصلاة . غير أن الشعوب أصرت على إدخال الألحان الشعبية في دور العبادة ، وتعلم رجال الدين الكاثوليك كيف يحنون رءوسهم ويقبلون التيارات الموسيقية الجارفة . وإذا كانت الكنيسة أكدت ضرورة التمسك بالتراث والبساطة فإن موسيقيها المدنيين أنفسهم لم يملكوا إلا أن يوجهوا بعض طاقاتهم الإبداعية لخلق قوالب جديدة.

ولقد كان القديس أوغسطين أقدر آباء الكنيسة جميعاً في الدفاع عن الاتجاه الأفلاطوني الذي تغلغل في موسيقى الكنيسة في عهدها المبكر . وقد سبق أن لاحظنا أن أفلاطون كان فناً مبدعاً أصدر على الموسيقى أحكاماً كانت قاسية متزمتة في كثير من الأحيان . ومثل هذه المفارقة التي يتسم بها الفيلسوف الميال بطبيعته إلى الفنون تتمثل بصورة أعنف ، ولكنها أكثر واقعية ، عند أوغسطين ذلك لأن النظريات الفلسفية التي عرضها أفلاطون في الجمهورية و"القوانين" وغيرها من المحاورات لم توضع موضع التنفيذ في عصره أما عندما نصل إلى القرون الأولى للمسيحية ، فإنا نجد أوغسطين يدافع عن هذه النواحي الأفلاطونية الصارمة إلى حد أنها أصبحت بفضلها نموذجاً للمبادئ الأخلاقية التي تميزت بها موسيقى العصور الوسطى حتى وقت ظهور النزعة الإنسانية في الحضارة الغربية بعد حوالي ثمانمائة عام من ذلك.

ولقد كان أوغسطين في شبابه معلماً للبلاغة ، ثم أصبح من شراح الشعر المشهورين . وقبل تكميده بوقت ما بدأ يكتب بحثاً "في الموسيقى" اتسم بلهجة صوفية رفيعة ، وخصص قبل كل شيء لبحث الوزن والنظم والنظريات المتعلقة بالأعداد . وقد حاول أوغسطين قرب نهاية ذلك الكتاب الذي يتألف من ستة أبواب أن يحلل الموسيقى بطريقة يمكننا في أيامنا هذه أن نسميها بالطريقة النفسانية . واللهجة العامة للبحث تجمع بين الفيثاغورية في بحثه للعلاقات العددية ، وبين

الأفلاطونية في تعاليمه الأخلاقية السطحية . وفي هذا البحث ، وكذلك في الملاحظات الأخلاقية المتعلقة بالموسيقى في كتاب " الاعترافات " ، تبلور الفكر الكاثوليكي الرسمي بشأن وظيفة الموسيقى في الكنيسة والدولة.

ولقد انتهت الروح الإنسانية التي سادت العالم الغربي نتيجة لبعث تعاليم أرسطو من جديد ، انتهت نهاية مؤسسة من الوجهة الموسيقية بانعقاد مجمع " ترنتينو Trent " والمحفل البابوي في عام ١٥٦٤ . وأغلب الظن أن أقطاب الكنيسة الكاثوليكية أرادوا تطهير صفوفهم فنياً ولاهوتياً ، وهذا يعني العودة إلى الأساليب البسيطة المستخدمة في الماضي . هكذا رأى الجمع أنه إذا كان أرسطو يخدم أغراض الكنيسة في شئون اللاهوت فإن من الواجب ، في مجال الموسيقى ، سماع صوت أفلاطون كما تردد صدهاء عند القديس أوغسطين . وكانت النتيجة هي الإبقاء على الموسيقى البوليفونية المستخدمة لأغراض العبادة ، غير أنهم جعلوا استمرارها في الشعائر مرهوناً بتحفظات عقلية معينة . وهكذا لجأت الكنيسة مرة أخرى إلى أسلوب الحلول الوسطى نحو تلك الاتجاهات الفنية التي لم يكن يسعها إلا قبولها وقد مرت البروتستانتية بنفس المراحل من الأخطاء التي تركب في حق الموسيقى وكررت هذه المغالطات الجمالية المدرسية بدلا من أن تتخلص منها.

ولقد واجه لوثر موقفاً محرراً في محاولته جمع قائمة من الألحان الشعائرية والبروتستانتية . فعلى الرغم من أنه كان دون أدنى شك متحمساً ثورياً في مجال الدين ، فإنه لم يكف أبداً عن الإعجاب بالموسيقى البوليفونية الفنية في المذهب الكاثوليكي . لذلك اقتبس ألباناً من التراتيل الأمبروزية ومن " السكوينسات " (sequences) الشائعة في العصور الوسطى ، ومن الأناشيد الجريجورية للكنيسة الكاثوليكية . وقد أعيد تشكيل هذه الألحان وبسطت وغيّرت بحيث تلائم أغانيه الكورالية الفخمة . كذلك أخذ لوثر الألحان الشعبية الألمانية وأدمجها بالموسيقى الروحية للعقيدة البروتستانتية . ولسنا نعلم عن يقين إن كان لوثر وضع بنفسه هذه الموسيقى أم أشرف على توجيه ذلك النشاط الموسيقي ، ولكن لا بد أنه قد أظهر فهماً وحياً عميقاً للموسيقى ، وهو أمر تكشف عنه كتاباته بوضوح.

أما كالفان فكان يرتاب في نظريات لوثر المتحررة في الموسيقى . وكما حذر آباء الكنيسة المسيحيين الأولين من الألحان الوثنية ، كذلك أخذ كالفان على عاتقه ، بروح متعصبة ، أن يمحو من الوجود كل ما تبقى من آثار الموسيقى الكاثوليكية في المذهب البروتستانتي ، وبذلك ارتكب خطأ لا يغفر ، هو خنق الملكات الإبداعية ، وإرجاع موسيقى الهوجنوت إلى أكثر القوالب بدائية . وهكذا فإن فلسفته الموسيقية ، التي كانت تستهدف العودة إلى روح البساطة المسيحية الأصلية وتخليص البروتستانتية من الشعائر والطقوس المعقدة ، قد بلغت من التزمت ما بلغته من قبل فلسفتا أفلاطون والقديس أوغسطين .

الفصل الخامس

الفلسفة الجمالية للموسيقى

في عصر الباروك

القسم الأول - الأوبرا والدراما اليونانية :

فى كل انتقال من عصر موسيقى إلى آخر يحدث دائماً انقسام فى الرأى بين مبدعى الموسيقى وبين نقادها . ففى سنة ١٦٠٠ ألف ناقد وباحث موسيقى نظرى وقسيس اسمه "جوفانى ماريا أنوزى Giovanni Maria Artusi" كتاباً بعنوان "بحث فى نقائص الموسيقى الحديثة" وفى هذا الكتاب أعرب عن أسفه لانقضاء عهد الموسيقى التقليدية . وبعد عامين وصف الموسيقى والمغنى جوليو كاتشيني Giulio Caccini (المولود سنة ١٥٥٠) المجموعة التى ألفها من "المادريجالات" و "الكانزونيتات canzonets" بأنها موسيقى حديثة " Nuove Musiche" وبعد ذلك بثلاث سنوات كتب "كلاوديو مونتيفردى Claudio Monteverdi" (١٥٦٧ - ١٦٤٣) ، الذى ألف أول أوبرا تستحق الاهتمام ، والذى ربما كان أعظم من ألف "المادريجال" حتى اليوم، يقول فى كتابه الخامس من المادريجالات إنه لم يتبع تعاليم المدرسة القديمة ، وإنما استرشد بما أسماه بالاتجاه الثانى أو المدرسة الجديدة . وكان مونتيفردى فى ذلك يرد على حملة الناقد "أرتوزى" على الفلسفة الموسيقية الجديدة . فقد أكد أرتوزى ، فى دفاعه عن الموسيقى التقليدية ، أن مونتيفردى اهتم أكثر مما ينبغى بدور التناسف الهارمونى (dissonance) فى موسيقاه . أما مونتيفردى فرد بقوله إن المعايير الجمالية للمدرسة الأولى أو القديمة لا يمكن تطبيقها عند تقدير المدرسة الجديدة أو الثانية.^(١)

ومهما كان من أمر الخلاف بين أنصار المدرسة القديمة ، أى مدرسة عصر النهضة ، وبين التقدميين من أنصار الفلسفة الموسيقية الجديدة فى عصر الباروك . حول موضوع القواعد اللحنية ، فقد بنى الفريقان معاً أفكارهما الجمالية على النظرية الأفلاطونية القائلة إن الفن محاكاة للطبيعة . أى أن موسيقى عصر النهضة وعصر الباروك قد اتبعوا هذا المذهب القديم ، وحاووا خلق مجموعات موحدة من الأنغام الموسيقية تحاكي الانفعالات البشرية والظواهر الطبيعية . وكان أرسطو فى

(١) مانفرد بوكوفزر : الموسيقى فى عصر الباروك Manfred E. Bukofzer : Music in the Baroque Era ص ١ الناشر W. W. Norton نيويورك ١٩٤٧ .

كتابه "السياسة" وكذلك نيكولاس دي كوزا في أوائل عصر النهضة ، قد كتبنا عن مذهب المشاعر في صلتها بالموسيقى ، فاستخدم موسيقو عصر النهضة هذا المذهب بحدس ، ببساطة واضحة ، أما موسيقو الباروك فقد ذهبوا إلى حد التطرف في الطريقة التي عبروا بها عن المجموعة الكاملة للمشاعر تطبيقاً لهذا المذهب . كذلك ذهب موسيقار عصر الباروك في تأكيدهم للكلمات الهامة في النص عن طريق التناثر النغمي والأنغام الكروماتية إلى أبعد مما بلغه موسيقار عصر النهضة . كما أدت البراعة المتزايدة في العزف وتطور الآلات الموسيقية ، إلى إتاحة وسائل أفضل يستطيع بها الموسيقي في عصر الباروك أن يجمل الكلمة المكتوبة ويؤكد معناها عن طريق زيادة المشاعر حدة.

وفي عام ١٥٨١ نشر فينشر وجاليلي Vincenzo Galilei أبو العالم الطبيعي المشهور (جاليليو جاليلي) بحثاً بعنوان "محاوالت في الموسيقى القديمة والموسيقى الحديثة Dialogo della . musica antica e della moderna" ولخص هذا البحث الفلسفة الموسيقية لجماعة أدبية تسمى "الكاميراتا" camerata وهي جماعة كانت قد آلت على نفسها أن تطبق المثل العليا الجمالية للفلسفة اليونانية على الموسيقى الإيطالية ، وقد تزعمها الكونت جوفاني باردى Giovanni Bardi والكونت جاكوبو كورسي Jacopo Corsi ، وكانت تضم من بين أعضائها المشاهير الشاعر أوتافيو رينوتشيني Ottavio Rinuccini والموسيقارين جاكوبو بيرى Jacopo Peri (١٥٦١ - ١٦٣٣) وكاتشيني Caccini . وقد ذهب جاليلي في بحثه إلى أن فن البوليفونية هو علة تدهور الموسيقى ولا بد من التخلص منه ، كما كان يعتقد أن الموسيقى الوصفية غير واقعية ، وهي تحفل بالمحاكاة الزائفة . وقد عبر جاليلي عن الفلسفة الموسيقية لجماعة الكاميراتا بقوله إن من الضروري إيجاد أسلوب جديد موحد النغمات (مونودى) إذا شاءت الموسيقى الإيطالية أن تتمشى مع المثل العليا الأفلاطونية للموسيقى اليونانية.

ولم يكن جاليلي موسيقاراً واسع العلم ، ولكنه كان رغم ذلك متعدد المواهب . ويبدو من حملته على الاتجاهات الحديثة في الموسيقى ، بما فيها من

تأكيد للموليفونية ، أنه كان أهم شخصيات هذه الحركة عند بداية ظهورها . وقد هاجمت جماعة الكاميراتا الطريقة التي تعامل بها الكلمات في موسيقى عصر النهضة بقولها إن الموسيقى الكنتراينطية تؤدي إلى "تقطيع أوصال" الشعر ، لأن الأصوات الفردية تغني أحياناً مختلفة في آن واحد . وأكدت هذه الجماعة أن من الواجب في الموسيقى محاكاة معنى فقرة كاملة لكلمة واحدة . وهكذا أنشئ أسلوب التلاوة "الريشيتاتيفو" (recitative) والذي ترك فيه الكتابة الكنتراينطية جانباً تماماً حتى تضع الموسيقى للكلمات ، وتحكم الكلمات في الإيقاع الموسيقي وفي القفلات (cadences) كما هي الحال في الأسلوب المثالي عند اليونانيين.^(١)

ولقد كان أعضاء جماعة الكاميراتا يعتقدون حقاً أن اليونانيين كانوا يغنون النص الكامل لمسرحياتهم . ولما كانوا هم ذاتهم أنصار أفلاطون يمجدون الماضي فقد سعوا إلى إحياء ما اعتقدوا أنه فن مفقود من العصر اليوناني القديم . لذلك كرسوا جهودهم الخلاقة لاستحداث نوع من أنواع الفن تعمل فيه الموسيقى على تجميل الكلمة المنطوقة ، وعلى دعم الحركات الدرامية للممثل ، بحيث يؤدي الزواج الروحي بين الموسيقى والدrama إلى بعث المثل الأعلى اليوناني لفلسفة أفلاطون الجمالية . وقد وجد أعضاء هذه الجماعة في كشف جاليلي لأنشودة "ميزميدس Mesomedes" أول دليل على أصالة الموسيقى اليونانية ، ولكن لما كان أعضاء هذه الجماعة الأدبية قد عجزوا عن فك رموز التدوين اليوناني ، فإنهم لم يستطيعوا أن يفعلوا شيئاً سوى التكهّن بما عسى أن يكون مضمونها . وقد أصبح "رينوتشيني" أول كاتب لنص أوبرا ، وذلك حين لبى طلب جماعة "الكاميراتا" في كتابه تراجيديا مبنية على المبادئ الجمالية اليونانية فألف قصيدة درامية عنوانها "دافني Dafne" وضع موسيقاها "بيرى Peri" وعرضت في بيت الكونت كورسي في فلورانس حوالى عام ١٥٩٤ . ولم يبق لنا من "دافني" الأصلية سوى النص فحسب ، إذ أن الموسيقى للأسف قد فقدت ، ثم ألف رينوتشيني وبيرى ، وقد

^(١) المرجع نفسه ، ص ٥ وما يليها.

شجعهما نجاح الأوبرا الأولى ، عملاً ثانياً هو "أوريدتشي Eurydice" بالاستعانة بتوزيعات موسيقية قام بها كاتشيني . وقد عرضت هذه الأوبرا الأخيرة عام ١٦٠٠ ، احتفالاً بزواج هنري الرابع (ملك فرنسا) من ماري دي مديتشي في فلورنسا. وقد استحدثت جماعة الكاميراتا فن "التلاوة الريتشيتاتيفو recitative" على أساس الاعتقاد القائل "إن الموسيقى ينبغي أن تحاكي طريقة كلام الخطيب وأسلوبه في تحريك مشاعر الجمهور". وكان كاتشيني مخلصاً لرأي أفلاطون القائل إن الموسيقى كلام وإيقاع أولاً ولحن أخيراً^(١). كذلك رأى بيرى أن على الموسيقى أن يحاكي الشخص المتكلم في الأغنية . وقد ذهب جاليلي وباردي إلى أن من واجب الموسيقار أن يتعلم من الخطيب كيف يحرك المشاعر ، وكتب بيرى في مقدمته "لأوريدتشي يقول إنه كان يحاول تعديل الموسيقى الغنائية تبعاً للكلام البشرى.

وكان مارسيليو فيتشينو ، الأفلاطوني البصيم في أكاديمية فلورنسا ، قد أعرب عن الرأي القائل إن الشاعر والخطيب يتخذان من الموسيقار أنموذجاً لهما. وفي هذه الحالة كان فيتشينو منتمياً إلى عصر النهضة أكثر مما كان أفلاطونياً متحمساً. كذلك دافع "زارلينو Zarlino" عن الفلسفة الجمالية لعصر النهضة ، ولكنه ذهب إلى أن فن الشعر والموسيقى طريقتان مستقلتان من طرق التعبير . وقد وجدت آراء زارلينو في فن البوليفونية قبولا لدى جماعة الكاميراتا ، إذ أنه كتب يقول إن الموسيقى البسيطة لصوت واحد تحرك القلب على نحو أعمق مما يحركه "الكونترا بنط" المعقد . غير أن زارلينو كان يختلف عن جماعة الكاميراتا الفلورنسية

(١) في محاضرة الجمهورية الكتاب الثالث ، ٣٩٨ يقول أفلاطون :

"للأغنية أو الأنشودة ثلاثة أجزاء - الكلمات واللحن والإيقاع .. واللحن والإيقاع يعتمدان على الكلمات" وكتب جوفاني باتيستا دوني G. B. Doni (١٥٩٣ - ١٦٤٧) يقول "إن المتعة الحقيقية التي نشعر بها عند سماعنا مغنيا تأتي من الفهم الواضح للنص" كذلك فإن الأب ماران مرسين Marin Mersenne (١٥٨٨ - ١٦٤٨) المفكر الفرنسي وصديق ديكارت ، الذي ظهر أهم مؤلفاته "الانسجام الكوني Harmonie Universelle" في عام ١٦٣٦ ، قد اتفق مع دوني بأن أضاف أن "غناء المغنى ينبغي أن يكون له تأثير خطية انقيت إلقاء حسن".

فى رأيه عن علاقة الموسيقى بالشعر . ذلك لأن موسيقار عصر النهضة كان يرى أن "التلاوة" (الريشيتاتيفو) هى فى أساسها موسيقى غنائية وضعت لنص كلامى ، ولكن موسيقى عصر الباروك كان يرى أن التلاوة هى قبل كل شىء نص كلامى تحمله الموسيقى . أما زارلينو فرأى أن الموسيقى ينبغى أن تثير من المشاعر ما تثيره الكلمات ، ولكنه أكد وجود فارق أساسى بين أسلوب الشاعر وأسلوب الموسيقى^(١) وهكذا كانت الأفكار الجمالية لفيثشينو وزارلينو تمثل الآراء التقليدية لعصر النهضة ، وكانت آراء أعضاء جماعة الكاميراتا تمثل الفلسفات الموسيقية فى أوائل أيام عصر الباروك.

على أن الدراما الموسيقية الجديدة التى استحدثتها جماعة الكاميراتا لم تكن نسخة مطابقة للتراجيديا الكلاسيكية أو بعثاً لها من جديد . فقد كانت الأوبرا الأولى بالفعل مسرحية ريفية وضعت لها موسيقى . وكان أعضاء الكاميراتا يعتقدون بالفعل أنهم قد حرروا الموسيقى من سيطرة البوليفونية . وقد يبدو عند إمعان التفكير فى الأمر أن أعضاء الكاميراتا انتقلوا من موقف متطرف إلى موقف متطرف متضاد ، إذ أنهم خلقوا فناً تسيطر عليه الكلمات ، وتقتصر فيه مهمة الموسيقى على دعم الكلمة المنطوقة . فكانت النتيجة أن أوبرات جماعة الكاميراتا كانت كلها تقريباً تلاوات recitatives مطولة ، حاولت أن تلائم بين الكلمة المنطوقة وبين الموسيقى المصاحبة لها.

وقد ذهب أنصار الاتجاهات التقليدية إلى أن جماعة الكاميراتا الفلورنسية كانت بالفعل تؤخر تطور الموسيقى لأنها تعتمد تجاهل فن البسترينا والقواعد المعمول بها فى البوليفونية . وقال أصحاب هذا رأى إن إغفال التأثيرات الفنية التى حققها البسترينا عن طريق البوليفونية التقليدية لا يمكن إلا أن يؤدى إلى إرجاع الفن والأسلوب الموسيقى لجماعة فلورنسا ، وكذلك قدرتهم الخلاقة ، إلى الوراء . وانتهى أنصار الاتجاهات التقليدية ، الذين كان أرتوزى هو المتحدث

^(١) مانفرد بوكوفز ، المرجع المشار إليه من قبل ، ص ٧.

باسمهم ، إلى أن من الواجب أن تكتب الموسيقى ، لا على أساس نظريات كنك
التي وضعتها هذه الجماعة ، بل على أساس قواعد مبنية على التوافقات والإيقاعات
التقليدية.

وقد حل موتيفردى الصراع بين أنصار الاتجاهات التقليدية وأنصار
الاتجاهات الحديثة عن طريق اتباعه للأسلوب المحافظ في إبقائه على الموسيقى
البوليفونية ، وفي الوقت ذاته اتجه اتجاهها ثوريا لا شك فيه ، في طريقة استخدامه
لها . "فهو مثل جماعة الكاميراتا قد أكد مبدأ أسبقية الكلمات الهارمونية ، ولكن هذا
المبدأ أدى لديه إلى نتيجة مضادة تماما ، لأنه طبقه على البوليفونية لا ضدها كما
فعلت جماعة فلورنسا"^(١)

وهكذا كان كلاوديو مونتيفردى ، لا جماعة الكاميراتا الفلورنسية ، هو الذى
أحيا ، فنياً ، روح التراجيديا القديمة وخلق دراما موسيقية في الحضارة الغربية ، وقد
شغل مونتيفردى أولا وظيفة رئيس أو عريف الشمامسة وقائد الفرقة الموسيقية في
كاتدرائية سان مارك بفينيسيا عام ١٦١٢ . ولم تكن الأوبرا قد دخلت فينيسيا بعد في
وقت وصوله ، بل إن افتتاح أول أوبرا للجمهور في فينيسيا لم يتم إلا في عام ١٦٣٧
وفي السنوات الواقعة بين وصول مونتيفردى إلى سان مارك وبين بداية عهد الأوبرا
في فينيسيا اضطلع بمهامه في قيادة الفرقة الموسيقية للكاتدرائية المشهورة وتأليف
موسيقى كنسية . وفي عام ١٦٣٠ اجتاح جمهورية البندقية الواقعة على البحر
الادرياتي وباء شديد لم يترك مجالا كبيرا للاستمتاع بالفن أو إبداعه . وبعد عامين ،
رسم مونتيفردى قسيساً بالكنيسة ، غير أن اعتزاله العالم في مجموعة لم يكن إلا
اعتزالا مؤقتا . ذلك لأن دخول الأوبرا في حياة فينيسيا قد لقي من الإقبال والحماسة
ما كان من المستحيل معه أن تظل القوى الخلاقة في نفس مونتيفردى خاملة.
ولقد كان مونتيفردى يصور في موسيقاه آلام البشر وعجز الإنسان عن
السيطرة على انفعالاته . وكانت مؤلفاته الموسيقية تنصب على عواطف الإنسان

(١) المرجع نفسه ، ص ٣٣.

ومشاعره وآلامه . ولكي يحقق هذا الغرض ، استخدم من الإيقاعات والتوافقات ما أثار حفيظة أنصار القديم . فهاجمه "أرتوزي" على هذه التجديدات ، ولا سيما على التجاذه إلى استخدام التنافر الهارموني dissonance دون أن يتبعه بتألف يعتبر حلاً له . وأدت به آراءه الأفلاطونية إلى أن يكتب عن موسيقى مونتيفردى قائلا إنها " بقدر ما أدخلت قواعد جديدة ومقامات جديدة ، وصياغات جديدة للعبارات الموسيقية ، كانت خشنة لا تسر الأذن ، وما كان لها أن تكون غير ذلك إذ أنها بقدر ما تخرج عن القواعد السليمة – وهى القواعد المبنية من جهة على التجربة ، وهى أصل الأشياء جميعاً ، والتي تلاحظ من جهة أخرى فى الطبيعة ، ويثبتها البرهان من جهة ثالثة – فمن الواجب أن نرى فيها تشويها للطبيعة وللتوافق المنشود ، بعيدا كل البعد عن غاية الموسيقى ... " ^(١) على أن مونتيفردى بدوره قد وجد فى كتابات أفلاطون تبريرا فلسفيا لأفكاره الجمالية الجديدة ، فقال "لقد وجدت ، بعد إمعان الفكر ، أن الانفعالات الرئيسية التى تتناوب نفوسنا ثلاثة : الغضب ، والاعتدال ، والتواضع أو التوسل supplication هذا ما أعلنه أفضل الفلاسفة ، وما تثبته طبيعة صوتنا ذاته بما فيها من طبقة مرتفعة وطبقة خفيفة ، وطبقة وسطى . كما يدل فن الموسيقى على ذلك بوضوح فى استخدامه للألفاظ "بقلق agitato" و "بعدوبة dolce" و "باعتماد moderato" . والحق أننى وجدت فى كل أعمال الموسيقيين السابقين أمثله "للغضب" و "المعتدل moderato" ولكنى لم أجد أبدا أمثله "للقلق agitato" مع أنه وصفه أفلاطون فى الكتاب الثالث من "الخطابة" ^(٢) بقوله "لتأخذ ذلك الانسجام الذى يصلح لمحاكاة أقوال ولهجة رجل شجاع مشتبك فى حرب" ولما كنت أدرك أن الأضداد هى أقدر الأشياء على تحريك نفوسنا ، وأن هذا هو الهدف الذى ينبغى أن تتجه إليه كل موسيقى جديدة – كما أكد بوييتوس حين قال

^(١) فى نقائص الموسيقى الحديثة " ، من كتاب ألفرسترنك : قراءات فى المراجع الأساسية للتاريخ الموسيقى ص ٣٩٤ .

^(٢) انظر "الجمهورية" ، الكتاب الثالث ، ١٣٩٩ (ملحوظة للمترجم : من الواضح أن مونتيفردى أخطأ فى كتابة الاسم نظرا إلى التشابه بين لفظي Respublica Rhetorica) .

"إن للموسيقى صلة وثيقة بنا ، وهي إما أن تزيد شخصيتنا نبلا أو فسادا " - فقد أخذت على عاتق ، بجهد وعناء غير قليل ، أن اكشف هذا النوع من جديد.^(١)

وقد توسع مونتيغري في استخدام التآلفات (الهارمونيات) في التعبير عن النصوص الشعرية . وكان يعتقد أن على الهارموني أن تحاكي مفهوم النص ، ولا سيما حين يكون الأمر متعلقاً بانفعالات بشرية . وقد استخدم التآلفات والاصطحاب الهارموني ، لا من حيث هما غاية في ذاتهما ، بل لتحقيق علاقة تعبيرية بين النغم والكلام . وعلى حين أن موسيقى جماعة الكاميراتا الفلورنسية كانت تخدم النص ، فإن مونتيغري قد استخدم الموسيقى لإظهار المعنى الكامن في النص على نحو أكمل . وكان يعتقد أن الموسيقى ينبغي أن تشكل وفقاً لمعنى الألفاظ . وكانت طريقة مونتيغري في فهم وظيفة النص متمشية مع آراء جميع موسيقي عصر الباروك إذ أنه وضع مجموعة من التعبيرات الموسيقية لتصوير انفعالات وأفعال بشرية محددة. ولقد أصبح "مذهب المشاعر affections" السائد في القرن السادس عشر أوضح ظهوراً في الأبحاث الخاصة بالفلسفة الجمالية الموسيقية في الفترة المتأخرة من عصر الباروك . وعلى حين أن الفلاسفة والباحثين النظريين بوجه عام قد اهتموا بالطبيعة العملية والوظيفة الأخلاقية للموسيقى ، فإن الموسيقيين أكدوا أن العنصر الهام إنما هو صوت الموسيقى وطريقة استجابة السامع لها.

ولقد استخدم موسيقى عصر الباروك "مذهب المشاعر" في البداية لتأكيد دلالات النص الكلامي وزيادة فعالية اللحن الموضوع . غير أن "مذهب المشاعر" ازداد بمضى الوقت ثباتاً وتشابهاً ، حتى أصبح الموسيقيون يستخدمون تعبيرات موسيقية موحدة لإثارة انفعالات معينة وبعث صور متوهمة في النفوس . وقد أدت هذه الطريقة العقلية في خلق فئة من المؤثرات الموسيقية لوصف الحب والشفقة والكراهية ، أو بعث حالة نفسية تتلائم مع الأفعال المطلوب تصويرها ، أدت هذه الطريقة إلى تشويه التوازن الذي وضعه اليونانيون بين النص واللحن . وكان تأكيد

(١) أليغر سترنات : المرجع المذكور ، ص ٤١٣.

أعضاء جماعة الكاميراتا لوجوب إخضاع الموسيقى للألفاظ في الأوبرا مظهراً من مظاهر هذا الافتقار إلى التوازن بين النص واللحن . ولو كانت النظريات الجمالية لجماعة الكاميراتا قد طبقت إلى آخر مداها ، لكان من الجائز أن تصبح الموسيقى الخالصة مجرد تابع للدراما . على أن مونتيفيردي كان يدرك هذا الخطر بوضوح ، لذلك أخذ على عاتقه مرة أخرى - بوصفه موسيقياً خلاقاً - أن يدفع عن الموسيقى تلك الأضرار التي جلبتها على الموسيقى آراء فلاسفة جماعة "الكاميراتا" ومفكرينها الجماليين .

القسم الثاني - الأسس الجمالية للأوبرا الإيطالية :

أصبحت إيطاليا مركز العالم الموسيقى في عصر الباروك . ولقد كانت الأهداف البسيطة لجماعة الكاميراتا ، وهي تظهير الموسيقى الغربية من البوليفونية المعقدة بالعودة إلى الأساليب الموسيقية للقديماء - كانت هذه الأهداف فاشلة وناجحة في آن واحد . ذلك لأن الموسيقى الإيطالية ، من جهة ، لم يشارك هذه الجماعة تحاملها على الشرور الجمالية للبوليفونية وفضلاً عن ذلك فقد وجد أن من العسير عليه تقييد نزوعه الخلاق في الموسيقى بحدود نص معين . ومن جهة أخرى فقد نجحت جماعة الكاميراتا في إدخال نوع موسيقى جديد ، بدأ بوصفه مسرحية ريفية وضعت موسيقى بسيطة واحدة الصوت (مونوفونية monophonic) وتطور بمضى الوقت إلى نوع جمع كل الفنون في وحدة واحدة هي الأوبرا . والواقع أن أوبرات مونتيفيردي ومؤلفاته من نوع "المادريجال" والأنغام الزاخرة التي تتم بها الموسيقى الغنائية والمعروفة ، الدينية منها والدنيوية ، عند جوفاني جابريلي Giovanni Gabrieli " (١٥٥٢ - ١٦١٢) تتميز بفخامة نشعر إزاءها بالتبجيل حتى في أيامنا هذه . وقد كانت جودة الصنعة التي تتمثل في مؤلفات هذين الموسيقيين وجرأة أفكارهما ، متناقضة مع نظريات جماعة الكاميراتا القائلة إن خلاص الموسيقى في المستقبل مرهون بالالتجاء إلى الماضي . ولقد كانت للموسيقى الإيطالية في عصر الباروك مبادئ جمالية محددة قد تفوتنا اليوم ونحن نستمتع إلى موسيقاه . فهو قد حاول تأكيد الكلمات الهامة في

النص بالبحان تبرز أهميتها ، وسعى إلى بلوغ أكبر قدر من التأثير للنص . وقد انفصل انفصلاً واعياً من عصر النهضة باستخدام للتنافر الهارموني "dissonance" والتلوين الكروماتي . كما أنه حاول إثراء تأليفه للآلات بتجمعات نغمية يحصل بواسطتها على أصوات موسيقية لم يعرفها موسيقى عصر النهضة . وأهم من ذلك كله أنه كان يقدر اللحن ذاته . وفي هذا الصدد نجد أن موسيقيين كبيرين هما جاكومو كاريسمي Giacomo Carissimi (١٦٠٤ - ١٦٧٤) ولويجي روسي Luigi Rossi (١٥٥٨ - ١٦٥٣) قد استحدثا طريقة اسمها "التتابع اللحني" تقدم فيها جملة لحنية ثم تكرر ببطء أعلى وأخرى أكثر انخفاضاً منها مرات متعددة ، لتأكيد استقلال اللحن على النص.

وقد تبدو موسيقى الباروك لعصرنا الحالي هادئة رزينة ، ولكن الأمر الذي عابه عليها أرتوزي هو أنها صاخبة مدوية مختلطة ، جريئة أكثر مما ينبغي في استخدام التنافر الهارموني والتلوين الكروماتي . ولم تصدق نبوءة أرتوزي عندما توقع أن يكون فساد الموسيقى على أيدي المحدثين من أمثال مونتيفردي . والحق أنا نذكر أرتوزي اليوم لأنه كان ناقداً هاجم موسيقاراً عظيماً ، أكثر مما نذكره لأي سبب آخر.

وقد افتتحت أول دار للأوبرا في فينسيا عام ١٦٣٧ . وكان الأمراء والأغنياء هم الذين يرعونها ، ومنهم كان يتألف معظم جمهورها . ثم أصبحت الدار تستقبل فيما بعد كل من كان يمتلك ثمن الدخول . ولكي يجتذب المشرفون عليها أكبر عدد ممكن من المشاهدين ، تعاقدوا مع أحسن المطربين في أوروبا ليغنوا في فينسيا وبفضل اجتذاب هذه المواهب الموسيقية الفريدة إلى فينسيا ضمن هؤلاء المشرفون ربحاً ضخماً لاستثماراتهم ، كما أنهم في الوقت ذاته قد جعلوا من فينسيا مركز النشاط الموسيقي في إيطاليا.

وقد خلف مونتيفردي في قيادة أوبرا فينسيا تلميذه الموهوب فرانيسكو كافاللي Francesco Cavalli (١٦٠٢ - ١٦٧٦) ومعه مارك أنطونيو تشيسي Marc Antonio Cesti (١٦٢٠ - ١٦٦٩) وكان مونتيفردي قد تعمد حفظ التوازن بين

الموسيقى وبين النص الشعري لأوبراته . أما هذان المؤلفان الموسيقيان التاليان له فقد زادا من اهتمامهما بالموسيقى وقللا من اهتمامهما بنص الأوبرات . وكان للتقدير الذي لقيه كافاللي وتشيستي في الأوساط الموسيقية في فينسيا تأثيره السريع في مركز الأوبرا ذاتها في تلك المدينة الإيطالية . ذلك لأن تأكيدهما أهمية الموسيقى فوق النص الشعري أدى إلى إضعافهما للعنصر الدرامي في أوبرات فينسيا مما أخل بالتوازن الذي بذل مونتيفردى جهدا كبيرا في حفظه بين الكلمات واللحن ، على عكس جماعة الكاميراتا التي أكدت النص على حساب اللحن .

وقد استحدثت تشيستي وكافاللي ما بدا لهما أنه أوبرا قائمة على استقلال اللحن ، ولكن هذه قد تحولت بمضى الوقت إلى أسلوب من الاستعراض الغنائي كاد أن يقضى على تكامل القالب الأوبراتي . ولابد أن تشيستي كان مغرما بالموسيقى الغنائية ، إذ يقال عنه إنه أول من أدخل أسلوب الغناء الزخرفي bel canto بفقراته الطويلة المتصلة وأنغامه التي تشف الآذان ، وذلك نتيجة للطريقة التي كان يؤلف بها الفواصل الغنائية المطولة داخل الأوبرا . وقد امتد التأثير الذي مارسه تشيستي وكافاللي على الأوبرا في فينسيا ، إلى جميع أرجاء أوروبا .

ولقد أدت الروح الديمقراطية التي سادت دار الأوبرا في فينسيا إلى نتائج تتجاوز مجرد دعوة من يملكون ثمن الدخول لحضور الأوبرا بأسلوب كافاللي وتشيستي . فليس المهم أن تعرف الأسباب الأساسية التي دعت المشرفين على هذه الدار إلى فتح أبوابها للجمهور . وإنما المهم حقا أن فتح الأبواب للجمهور كان يعني بداية انقضاء عهد الأوبرا بوصفها عرضا مقتصرًا على القصور وأهلها ، واستهلال عهد جديد أصبحت فيه الأوبرا أحب الفنون الموسيقية إلى قلوب الجماهير.^(١)

(١) يقول "أولين داويز Olin Downes" في جريدة النيويورك تايمز ، في عدد ٢٦ من يونيو ١٩٥٢ : "فلورنسا ، إيطاليا ، في ٢٥ من يونيو - أن المرء ليظل ، حتى في صباح اليوم التالي ، مشدوها بسحر هذه الأوبرا الراقية "ديدوني Didone" التي لحنها فرانيسكو كافاللي . وعرضت لأول مرة في فينسيا عام ١٦٤١ ، ثم بعثت من جديد بعد ثلاثة قرون . بوصفها أحد المعالم البارزة في مهرجان مايو الموسيقي بفلورنسا . فالشخصيات في هذه الأوبرا كثيرة ، ولكن كلا منها تتكلم بلسانها الخاص . مع تفاوت طول أدوارها . ولا توجد فقرات غنائية جماعية باستثناء قطع مؤثرة فخمة يغنيها الكورس على سبيل الشرح الدرامي للحوادث . فالأوبرا كلها حتى =

ولقد كانت أوبرا فينسيا تعنى نهاية أليمة آمال جماعة الكاميراتا وأمانهم في قيام أوبرا مبنية على الأفكار الجمالية للمسرح اليوناني . فقد نبذت المثل العليا لهذه الجماعة ، وأصبحت الأوبرا في فينسيا نوعاً من الحل الوسط من الوجهة الفنية فصارت تهتم أيضاً بإرضاء نزعات الترف والرغبة في الترفيه . ولم يعد النص يدور حول شخصيات ، وإنما حول أنماط ، وقد أطلق موسيقو فينسيا على دارماتهم الموسيقية اسم الأوبرا الجادة opera seria ، غير أن هذه تسمية غير منطقية ، إذ أن الأوبرا نادراً ما كانت تنتهي نهاية محزنة ، وإنما كان الجمهور يطالب بنهاية سعيدة كذلك ضربت أوبرا فينسيا عرض الحائط بالوحدات الثلاث المعروفة في المسرح اليوناني ، إذ أن كثيراً من هذه الأوبرات كانت أقصر من أن يمكن الانتفاع منها عملياً ، ولذلك عمد مديرو المسرح إلى إقحام فواصل لإطالة مدة العرض . وكانت الألحان زخرفية إلى حد بعيد ، ولم يكن في وسع أحد سوى كبار المغنين من "الخصيان castrati" أن يحكم أداء السطور اللحنية التي قد ترهق العازف الموسيقي البارع.

ولقد كانت موسيقى فينسيا الدينية ثورية بقدر ما كانت الموسيقى الدينية في المسرح ، إذ أن الموسيقيين كانوا يتجهون إلى الكتابة بأسلوب واحد في الموسيقى الدينية والدينيوية معاً . ولم يكن من النادر أن يجد المرء نصاً شعائرياً يؤدي في صلاة دينية بلحن "آريا" من "آريات" الأوبرا . ولم يقبل رجال الكنيسة بارتياح إقحام الألحان الغنائية الدينية في الصلوات الدينية وإدخال موسيقى معزوفة في الكنيسة . غير أن عدوى التجديد هذه قد انتقلت إلى روما بدورها^(١)

=نهايتها حوار وسلسلة من "الآريا" و "الآريوزو". ولكن إذا كان أحد قد اعتقد خطأ ، بناء على رأى بعض باحثينا الموسيقيين العلماء ، أن مونتفيردي وحده هو الذي عرف كيف يؤلف الحاناً مؤثرة بأسلوب "التلاوة" فليستمع إلى هذا النص وهذه الموسيقى لكي يخرج عن طرفة ناظرًا.

(١) يقول مانفرد بوكوفز في كتابه المذكور من قبل ، ص ٦٨ :

"نقد القيس إتياع مدرسة روما أسلوب المجموعات الغنائية المتعددة (أي أكثر من كورس واحد) polychoral style) من مدرسة فينسيا ، وتوسموا فيه إلى حد لم يسبق له مثيل في مؤلفات لأربع وست مجموعات ، بل وأحياناً اثنتي عشرة مجموعة ، فاستحق ذلك الأسلوب اسم "الباروك الضخم colossal" نسبها"

فألف موسيقوها قداسات تنعكس عليها فخامة عصر الباروك . وكان جيرولامو فرسكوبالدي Girolamo Frescobaldi (١٥٨٣ – ١٦٤٣) ، عازف الأرغن الشهير بكاتدرائية القديس بطرس في روما يستخدم الأرغن والمجموعة الغنائية بالتبادل في البداية . ثم انضمت بعد ذلك مجموعات ضخمة من المغنين يدعهم "أوركسترا" يعزف مستقلاً أو مع الأصوات الغنائية ، لزيادة تأثير شعائر الصلاة . كذلك احتل موسيقو روما مكانة بارزة في عالم الأوبرا ، غير أن روح القديس أوغستين سرعان ما تجلت في البابا أنوتشنتي الثاني عشر (الذي تولى البابوية من ١٦٩١ إلى ١٧٠٠) ، وهو مصطلح صارم عارض الطابع السوقي للمسرح وأمر بهدم دار الأوبرا في المدينة البابوية.

وقرب نهاية القرن السابع عشر ، بدأت نابولي تتجه إلى أن تصبح مركز العالم الموسيقى . ولقد أصابت الموسيقى ، خلال عهد سيادة نابولي ، أضراراً ومنافع . فقد كان أهل نابولي يمجّدون الصوت البشري ، وأصبح هدفهم هو الوصول إلى أكبر قدر من البراعة الغنائية . وترتب على ذلك الإساءة إلى النص الشعري للأوبرا . وصارت كل اتجاهات الأوبرا في عصر الباروك المتأخر تهتم بجودة الغناء وصفاء أصوات المغنين . ولم يعد المغنون يعاون كثيراً باللحن الموسيقى المدون ، بل كانوا يستعوضون عن "الآريات" الأصلية بمؤلفات من عندهم ، تظهر مقدرتهم الغنائية في أحسن أحوالها . ولقد كان هذا الاهتمام البالغ بإظهار البراعة والمقدرة الفنية في الغناء هو السبب الرئيسي في تدهور الأوبرا إلى نوع غريب من أنواع الفن . فالمغني الذي كان يحب "آريا" معينة كان في كثير من الأحيان يستخدم نفس لحنها لكلمات مختلفة ، وأدى ذلك إلى طغيان شخصية المغني على الملحن وقائد الفرقة

وله بأسلوب العمارة الشائع في ذلك العصر .. ولقد كانت وفرة وسائل الغناء والعزف ، وتعدد سبل الأداء في الأنحان الفردية والجماعية وما يعرف بترداد الصدى ، تعبر عن فخامة البطقوس الكنسية في عهد الإصلاح المضاد .. ومما يرمز إلى إخضاع الشعائر لاستعراض القدرات أن الكورس لم يعد يحتل مكانه القديم إلى جانب المذبح . وإنما وزع على التوافذ العليا والشرفات التي كانت العمارة في عصر الباروك تزود الكنائس منها بالكثير ..

الموسيقية بحيث أصبح المؤلف الموسيقى والمسئول عن الأداء تحت رحمة المغنى، يستجيبان لنزواته وتقيدان بطريقته الخاصة فى الأداء . وكان فى وسع المغنى أن يعدل الموسيقى المكتوبة كما يشاء ويخرفها حسب هواه . وفى هذا المجال الاستعراضى الغنائى بلغت أصوات الخصيان castrati^(١) قمة مجدها . وكانت الطبقات الغنائية التى تبلغها أصواتهم عالية إلى حد مذهل ، حتى أن النساء اللاتى كن يغنين بصوت "السوبرانو" (الرفيع) عادة كن يضطرون إلى الغناء بطبقات منخفضة حتى لا تجرح كبريا وهن لعجزهن عن تجاوز أصوات الخصيان أو مجاراة بهلوانياتها الغنائية ولكن دور الخصيان فى الأوبرا بدأ يتضاءل منذ النصف الثانى من القرن الثامن عشر.

وكانت نابولى هى موطن موسيقيين موهوبين هما "ألساندرو سكارلاتى Domenico Searlatti (١٦٥٩ – ١٧٢٥) وهو أبو دومينكو سكارلاتى Scarlatti (١٦٨٥ – ١٧٥٧) وقد ألف الأول أكثر من مائة أوبرا حرص فيها كلها على إظهار جمال اللحن وفن الغناء . وكانت الفلسفة الموسيقية لسكارلاتى الأب والابن مضادة تماماً لفلسفة جماعة الكاميراتا فى فلورنسا ، وهى الجماعة التى ابتدع أفرادها فى نهاية القرن السادس عشر دراما موسيقية كانوا يظنون أنها تقتدى بالأسلوب اليونانى : إذ أنهم أخضعوا الموسيقى للنص الكلامى حتى تكون الكلمة المنطوقة واضحة دون لبس وتجنبوا الأساليب البوليفونية المعقدة الشائعة فى أيامهم حتى تكون أوبراتهم – على ما يعتقدون متمشية مع الروح اليونانية الحقيقية . وفى أوائل القرن السابع عشر تخلص مونتيفيردى عن الأفكار الجمالية المتميزة لدى جماعة الكاميراتا ، باعطائه للموسيقى دوراً أهم ، وزيادة قوة الحركة الدرامية . أما ألساندرو

(١) هو الصوت الرفيع للخصيان ، الذين كان أصحاب الأصوات الجميلة منهم يحرزون نجاحا شعبيا هائلا . وكان الخصيان يستخدمون فى كنائس روما وغيرها . وقد أثروا تأثيرا بالغا فى الأوبرا الإيطالية فى القرن الثامن عشر . وهو موضوع البحث فى هذا الفصل . وقد حظى نابوليون أخضاء المغنين ، ومع ذلك يقال إن هذه العملية قد استمرت طوال القرن التاسع عشر فى إيطاليا لخدمة الكنيسة . وقد أصبح اللفظ يدل على أرفع أصوات الرجال ، الذى يصعب أحيانا تمييزه من الصوت النسائى ، بغض النظر عن كون عملية الأخضاء قد أجريت للمغنى أم لا .

سكارلاتي فكان أكثر اهتماماً بالموسيقى منه بالنص الكلامي أو الحركة الدرامية . وكانت أوبراته ، التي تحولت في القرن التالي إلى "الأوبرا الجادة" opera seria ، تتألف من مؤمرات أسطورية ، ومن نصوص كلامية سطحية ، وعدة فواصل غنائية غير مترابطة يغنيها خصيان بارعون ، وهي كلها أمور يطرب لها الإيطاليون ويمكن القول إن كل موسيقى أجنبية وفد إلى نابولي قد حمل معه عند مغادرتها شينا من تأثير سكارلاتي ، بحيث أن أوبرات سكارلاتي كانت أنموذجاً للموسيقين الأوروبيين في القرن الثامن عشر.

وقد حقق جوفاني بروجوليزي Giovanni Pergolesi (١٧١٠ - ١٧٣٦) "للأوبرا الهازلة" opera buffa نفس ما حققه سكارلاتي للأوبرا الجادة . وهكذا تطور هذان النوعان من الأوبرا في وقت واحد . ولم يقف الطابع شبه الشعبي والحوار المضحك للأوبرا الهزلية عند حد التسلية الخاصة ، بل لقد أصبح أداة فعالة للسخرية والهجاء عن طريق الموسيقى.

القسم الثالث - الموسيقى في فرنسا وإنجلترا وألمانيا :

كانت الروح المسيطرة على الموسيقى الفرنسية في القرن السابع عشر تشبه إلى حد بعيد روح جماعة الكاميراتا الفلورنسية في القرن السابق . فقد كان الشعراء والموسيقيون يحاولون إحياء الميراث اليونانية ، وكانوا يتقشفون حول التمييزات الدقيقة الكفيلة بتحقيق توازن سليم بين الموسيقى والنص . وأدخلوا الرقص بوصفه العنصر الثالث في المسرح ، آملين بذلك أن يعثروا من جديد الجو الحقيقي للعصر اليوناني القديم . وقد شارك موليير (١٦٣٢ - ١٦٧٣) الذي سخر من الحياة الاجتماعية في أيامه ، في تلك الروح الجمالية السائدة في عصره : فأدخل عنصراً موسيقياً جديداً في كوميدياته ، وذلك بتوحيد المسرحية الهزلية بالموسيقى ثم إضافة الرقص إليها.

وكان جان باتيست لولي Jean Baptiste Lully (١٦٣٢ - ١٦٨٧) . الذي تعاون مع مولير في مسرحياته ، من أنصار المبدأ الأفلاطوني القائل بضرورة خضوع الموسيقى للشعر . وبلغ من تزمته في ألحانه الموسيقية التي وضعها لنصوص

مكتوبة أنه جعل الخط اللحني متعمداً على نبزات المقاطع وقافية النص الشعري ووزنه . ومن الجائز أن هذا الالتزام الحرفي للنص قد زاد من أهمية الكلمة المنطوقة ، ولكنه أدى في الوقت ذاته إلى الحد من قدرة اللحن . ولقد كان لولي صارماً مع القائمين بأداء ألحانه بقدر ما كان صارماً مع نفسه . فكان يفرض على المغنين والعازفين قواعد دقيقة ، مثلما فرض نظاماً صارماً على نشاطه الخلاق وفقاً لآرائه الجمالية الخاصة . ولم يكن يسمح للمغنين أو العازفين المنفردين بالتححرر في تحديد سرعة الأداء أو بالإغراق في زخارف أو "تقاسيم" من ابتداعهم لا شيء إلا لكي يستعرضوا براعتهم الفنية . وقد ساعد حرص لولي على التزام الموسيقى المكتوبة بدقة على إزالة التأثير الذي تركه غرور المغنين الإيطاليين وتحريمهم في المسرح الفرنسي . ومن الجائز أن شروطه الدقيقة في التزام النص الموسيقي قد حالت دون تدهور المسرح الفرنسي إلى ذلك الطابع الشبيه "بالفودفيل" السطحي الذي أصبحت تتسم به الأوبرا الإيطالية.

كذلك كان للنزعة العقلية الفلسفية في فرنسا تأثيرها في الموسيقى . فقد أدى ذلك العنصر الأفلاطوني الذي كان كامناً على الدوام في النزعة العقلية الفرنسية ، إلى تطبيق الفكرة اليونانية في محاكاة الطبيعة على الفن عامة والموسيقى خاصة . وكانت جماعة الكاميراتا قد أكدت أهمية الدور الذي ينبغي أن تلعبه الموسيقى في إبراز معاني الكلمات وزيادة تأثير الدراما ، وبالمثل أصبحت الفلسفة الجمالية للموسيقى في فرنسا عقلية إلى حد بعيد . ولم يقتصر العقليون الفرنسيون على جعل الموسيقى تابعة للنص ، وإن كانوا بالفعل قد وضعوا الموسيقى المعزوفة في مرتبة أدنى من مرتبة الموسيقى الغنائية ، وإنما حكموا على الموسيقى بطريقة اليونانيين ، فاستنتجوا منطقياً أن الموسيقى لما كانت تثير الانفعالات ، فلا بد أن تكون لها قيمة فلسفية أقل من قيمة الأفكار العقلية التي تعبر عنها الكلمات.

كذلك كان أصحاب النزعة العقلية الفلسفية يعتقدون أن موسيقى الآلات أقل قيمة من الموسيقى الغنائية لأن الأولى لا تستطيع بذاتها أن تعبر عن المشاعر تعبيراً دقيقاً أو كاملاً . ولكن العالم والموسيقار الألماني يوهان ماتيسون Johann

Mattheson (١٦٨١ - ١٧٦٤) قد خالف هذا الرأي بأن أدرج استخدام الآلات الموسيقية ضمن تطبيقه الخاص "المذهب الشاعر" ففي كتابه "الأوركسترا المستحدثة Das neu-eroffnete Orchestre" (١٧١٣) طرح جانباً الآراء الموسيقية العتيقة بقوله إن اللحن ينبغي أن يكون تعبيراً عن عاطفة، لا محاكاة لروح إلهية، ويجعله الإنسان نفسه حكماً على ما هو خير وشر في الموسيقى. وإن لهجته لتذكرنا بلهجة أرسطو كسينوس في أيامه حين دعا إلى الحكم على الموسيقى من خلال العقل والحس، أي حاسة السمع. وقد كتب يقول: "إن الأعداد ليست المتحركة في الموسيقى، وإنما هي توجهها فحسب، وحاسة السمع هي الطريق الوحيد الذي ينقل من خلاله تأثيرها إلى النفس الباطنة للسامع المنتبه.... والهدف الوحيد للموسيقى ليس كونها تسر العين أو ما يسمى بالعقل على الإطلاق، وإنما كونها تسر الأذن فحسب"^(١).

ولم يكن ماتيسون يعتد كثيراً بآراء أولئك الفلاسفة الذين اعتقدوا في أيامه أن الطريقة الصحيحة للحكم على قيمة الموسيقى هي مقارنتها نغمياً وإيقاعياً بأنواع الأمثلة الموسيقية التي عرضها أفلاطون وأرسطو فيما كتباه عن الموسيقى كذلك لم يكن ماتيسون يحفل كثيراً بآراء أصحاب العقلية الميالة إلى الصنعة في الموسيقى الذين يبدون بعلم الصوت اهتماماً يفوق اهتمامهم بالموسيقى ذاتها، كما فعل الفيثاغوريون في أيامهم. وقد تجلت بوضوح روح النزعة الإنسانية في تفكير ماتيسون الموسيقي، وذلك في قوله إن المثقف المستمع إلى الموسيقى يستطيع أن يصدر حكماً سليماً على ما يسمعه، بناء على معرفة فنية بالموسيقى، مقترنة بالقدرة على التمييز بين ما هو جميل وقبيح فيها من خلال ذوقه الخاص. وهكذا تنبأ ماتيسون بعهد جديد للموسيقى يكون مبنياً على التنوير والتعليم.

ولقد أعلن فيلسوف إنجليزي معاصر لماتيسون، هو فرانسيس هتشسون Francis Hutcheson (١٦٩٤ - ١٧٤٧) أن "للموسيقى غايتين: الأولى أن تطرب

(١) جاك برزان: برليوز والقرن الرومانسي Jacques barzun: Berlioz and the Romantic Era المجلد الأول، ص ٤٦٠. الناشر Little Brown and Co. بوسطن ١٩٥٠.

الحس ... والثانية تحريك المشاعر أو إثارة الانفعالات والواقع أن الأوبرا الإنجليزية كانت بالفعل تطرب الحواس ، ولم تكن تثير الانفعالات إلا بطريقة غير مباشرة ، إذ أنها كانت في المحل الأول مسرحية رومانسية ذات موسيقى تصويرية.

وبالمثل انتقد جوزيف أديسون Joseph Addison (١٦٧٢ - ١٧١٩) الاتجاه إلى إصدار أحكام جمالية مسبقة على الموسيقى ، وذلك في كتاباته في مجلة "سبكتاتور Spectator" إذ قال : "ينبغي على الموسيقى والعمارة والتصوير ، فضلا عن الشعر والخطابة ، أن تستمد قوانينها وقواعدها من الحس المشترك والدوق العام للبشر ، لا من مبادئ تلك الفنون ذاتها ، أو بتبارة أخرى ، ينبغي ألا يتكيف الدوق تبعاً للفن ، وإنما الواجب أن يتكيف الفن تبعاً للدوق".

وقد كتب جون درايدن John Dryden (١٦٣١ - ١٧٠٠) وهو أمير الشعراء الإنجليز^(١) (١٦٧٩) وزميل هنري بيرسل Henry Purcell (حوالي ١٦٥٨ - ١٦٩٥) في مجموعة أعمال فنية - كتب في مقدمته لألبانيون وألبانيوس Albion and Albanus يقول "إن الأوبرا رواية شعرية تمثلها الموسيقى الغنائية والمعزوفة ، وتزينها مناظر وآلات مسرحية ورقص . والشخصيات المزعومة في هذه الدراما الموسيقية هي عادة شخصيات خارقة للطبيعة كالآلهة والإلهات والأبطال"

وقد أدخل بيرسل وأستاذه جون بلو John Blow (١٦٤٨ / ٤٩ - ١٧٠٨) على الألحان الجادة للكنيسة الإنجليزية بعض الخصائص المليئة بالحيوية ، التي كانت تنسم بها الموسيقى الإيطالية والفرنسية . ولكنهما وصفا بعدم احترام الكنيسة نظرا إلى جهودهما هذه . وأدخل بيرسل بعض العناصر الإيطالية والمؤثرات الجمالية الفرنسية في أوبرا "ديو وأينياس Dido and Aeneas" التي قدم بها إلى إنجلترا أولى أوبراتها وأروعها في تلك الفترة . ولكن كان يوجد . مقابل كل فيلسوف دى ذهن عملى وكل موسيقى خلاق ، عدد غير قليل من أنصار التراث الأفلاطونى الذين ظلوا حتى القرن السابع عشر والثامن عشر يدافعون عن موسيقى الماضى

(١) المقصود هنا "شاعر الملك" لا رعيم الشعراء في عصره. (المراجع).

المجيد، وكان تحليل الأقدمين هو أعظم فصله يمكن أن ينصف بها الشخص الغير على الموسيقى.^(١)

وقرب نهاية عصر الباروك، استقدم الطغم العليا الانجليزية جورج فريدريك هيندل Handel (١٦٨٥-١٧٥٩) إلى إنجلترا لكي يؤلف لهم أوبرا على الطراز الإيطالي. غير أن الأوبرا الإيطالية لم تحظ بنجاح في إنجلترا، على الرغم من جهود وعبرية شخصية مثل هيندل. وقد كتب أديسون في مجلة "سبكتاتور" يقول: "لا جدال في أن أحفاد أحفادنا ستتملكهم الرغبة الشديدة في معرفة السبب الذي كان يدفع أجدادهم القدماء إلى الجلوس سويًا وكأنهم جمع من الغرباء في وطنهم ذاته، ليستمعوا إلى مسرحيات كاملة تمثل أمامهم بلغة لا يفهمونها.. والحق أنه لا شيء كان يروع نظارتنا الإنجليزية أكثر من فواصل التلاوة (الريستياتيف) الإيطالية عندما أديت على المسرح لأول مرة. فقد دهش الناس كثيراً لسماعهم قوادا

(١) كتب الطبيب والأديب، السير توماس براون Thomas Browne (١٦٠٥-١٦٨٢) يقول: "بروح فيثاغورية حقيقة: "حيثما يكون هناك توافق ونظام وتناسب، توجد موسيقى، وبهذا المعنى يجوز لنا أن نقول بوجود موسيقى للأفلاك. ذلك لأن هذه الحركات المتناسقة الترتيب، والنقلات المنتظمة، وإن لم تكن تبعث في الأذن صوتًا، ترن لها في الذهن نغمة تنسم بالتوافق الكامل. وكل من كان تركيبه متوافقا طرب للتوافق، وهو ما يدفعني إلى فقدان الثقة في أتران عقول أولئك الذين يحملون على كل موسيقى للكنيسة. أما أنا فأعشق هذه الموسيقى، لا بدافع التقوى فحسب، بل بسبب تكويني ذاته. إذ أن نفس الموسيقى المتندلة التي نعرف في الميثارب، والتي تجعل أحد الأشخاص مرحا طربوا والآخر ثائرا، تبعث في نفسي شعورا عميقا بالتقوى، وتجعلني أستغرق في تأمل عميق للمبدع الأول. ففي هذه الموسيقى من الألوهية أكثر مما تدرك الأذن، وهي علامة رمزية خفية على العالم كله. وعلى مخلوقات الله. ولو تمننا جيدا في دلالة هذا اللحن على العالم كله لعرفنا كيف نفهمه بحق وبالاختصار، فهي انعكاس محسوس لذلك الانسجام الذي يتردد عقليا في أذن الله. ولن أذهب مع الفلاسفة إلى حد القول أن النفس انسجام، ولكنني أقول أنها منسجمة وأن أقرب الأشياء إلى طبيعتها هو الموسيقى. وهكذا فإن بعض أولئك الذين يتفق نزوع أبدانهم وأمزجتهم مع تركيب نفوسهم، يولدون شعراء وإن كان الكل طبيعتهم ميالين إلى الإيقاع". (في الانسجام "من كساد عقيدة طبيب"

ويذكرنا الشاعر الإنجليزي الساخر ألكسندر بوب Pope ١٦٨٨-١٧٤٤، بأرسطوفان في قوله:

سرعان ما ستخرجهم ألوان العذاب الكروماتية

عن طويزهم، ولنزق كل أعصابهم

ونحطم كل حواسهم

يصدرون أوامرهم العسكرية بالنغم وسيدات يبلغن رسائل بالموسيقى . ولم يتمالك مواطنونا أنفسهم من الضحك عند ما سمعوا مجباً ولهاناً ينشد رسالة غرام ، بل إن عنوان الرسالة ذاته كان ملحناً^(١) ولقد كان أديسون يسلم بأن الأوبرا يمكن أن تكون ملينة بالزخارف لأن وظيفتها هي إرضاء الحواس وجذب انتباه المشاهدين ولكنه لم يكن يقر التصنع المسرحي الإنجليزي إلى ما يشبه "السرك" الرومانى.

وفى عام ١٧٢٨ أنتج "جون جى John Gay" (١٦٨٥-١٧٣٢) و"جون كرسطوفر بيبوش John Christopher Pepusch" (١٦٦٧-١٧٥٢) "أوبرا الشحاذ Beggar's Opera" التى سخر فيها من الأوبرا الإيطالية . وقد كانت هذه عملاً بديعاً ساخرأ كان إلى جانب سخريته من الأوبرا الإيطالية ، يتهكم على الاتجاهات الاجتماعية والسياسية فى عصره . وقد بلغ من نجاح هذا العمل أنه عجل بسقوط الأوبرا الإيطالية فى إنجلترا . ولقد كانت "أوبرا الشحاذ" بأغانيتها البسيطة ، وأنغامها الراقصة التى ترجع إلى أصل شعبى ، وموسيقاها التى يتخللها حوار يتدفق حيوية كان هذا العمل مضاداً تماماً للأوبرا الجادة (أوبرا سيريا) الإيطالية . ولقيت بساطة هذه الموسيقى والنص والغناء وطابعها المألوف إقبالا ساحقاً من الإنجليز . وقد تأثر هيندل بهذا الشعور العدائى الذى أظهره الإنجليز نحو نوع من الفن الموسيقى لم يكن غريباً تماماً عن حضارتهم وأفهامهم ، وبلغ من تأثره أنه كف عن تأليف الأوبرات وتحول إلى "الأورأتوريو".

وقد طبق هيندل الأسلوب الإيطالى للأوبرا الدرامية^(٢) على النص فى الأورأتوريو . وعن طريق هذا النوع الموسيقى روى هيندل التاريخ الدينى والتقدم الإنسانى للبشر ، واستخدم الكنيسة ذاتها مسرحاً له . وقد أصبح الأورأتوريو ، بفضل جهوده . يحتل عند الإنجليز المكانة التى تحتلها الأوبرا عند الإيطاليين.

(١) بول لانج : الموسيقى فى الحضارة الغربية ، ص ٥٢١.

(٢) نوع من التأليف الموسيقى الدينى . غير الشعائرى (أى لا يكون جزءاً من الشعائر الدينية) ، يتميز بضخامته وطابعه الدرامى . ولم تكن الأورأتوريو فى البداية تتميز بوضوح عن الأوبرا ، ولكن هيندل وباخ حددا معالمها بوضوح . وجعلها طابعاً مميزاً عن الأوبرا . وأهم ما يميزها أنها غير تمثيلية ، تؤدى دون ملابس أو مناظر.

وفى ألمانيا كانت الأوبرا فى عصر الباروك المتقدم تعتمد على معونه الامراء الحاكمين الذين كانوا يجلبون الإيطاليين لعرض أوبرات يستمتعون بها فى بلاطهم . أما الشعب الألماني ، الذى أنهكته الحروب الدينية وأشعرته بالمرارة ، فقد وجد عزاءه فى الموسيقى الدينية . وقد يبدو لأول وهلة عندما أتيح للشعب الألماني أخيراً أن يشاهد الأوبرا الإيطالية فى ألمانيا الكاثوليكية (أى فى الجنوب) أن أذواق موسيقى فينسيا ونابولي وروما كانت قادرة على الانتشار بينهم . ولكن الذى حدث فعلاً هو أن اللغة الإيطالية كانت عاجزة عن نقل معنى النص إلى الألمان ، وكانت الحرية اللحنية فى الأوبرا الإيطالية شيئاً جديداً كل الجودة بالنسبة إليهم . كما بدأ افتقار الأوبرا الإيطالية إلى الواقعية ، فى نظر العقليّة الألمانية ، إساءة إلى الثالوث المسرحى فى الوحدة والعقدة والحدث . وهكذا بدأ فن الإيطاليين غرباً فى نظر الألمان ، كما بدأ فى نظر الإنجليز ، ومن هنا كان مآله إلى الإخفاق السريع .

ومن الجائز أن الآثار الجمالية لموسيقى الأوبرا الإيطالية قد خيبت آمال الشعب الألماني ، غير أن موسيقى الإيطاليين قد حازت أعظم الإعجاب لدى الموسيقيين الألمان المنتمين إلى الشمال البروتستانتي ، مثلما أعجب بها الموسيقيون المنتمون إلى الجنوب الكاثوليكي ، وكان لها صداها فى أفكارهم وأساليبهم الموسيقية . وقد حاول هينريخ شوتس Heinrich Schutz أن يمزج الألحان الإيطالية بالموسيقى الدينية ، كما امتزجت الروح الإيطالية بالألمانية فى موسيقى هانز ليو هاسلر Hans Leo hassler (١٥٦٤ - ١٦١٢) وميخائيل بريتوريوس Michael Praetorius (١٥٧١ - ١٦٢١) ويوهان كونار Johann Kuhnau (١٦٦٠ - ١٧٢٢) وراينرت كايزر Reinhard Keiser (١٦٧٣ - ١٧٣٩) وجيورج فيليب تليمان Georg Philipp Telemann (١٦٨١ - ١٧٦٧) .

وقد بدأت موسيقى الباروك الألمانية ، تاريخياً ، على يد هينريخ شوتس (١٥٨٥ - ١٦٧٢) وانتهت بيوهان سباستيان باخ Bash Johann Sebastian (١٦٨٥ - ١٧٥٠) وقد نظر شوتس ، بطريقة رومانسية ، إلى الكلمة المنطوقة على أنها موضوع ينبغى أن تغزوه روح الموسيقى . وكان شعار فلسفته الفنية هو أن من الممكن زيادة

تأكيد معنى الكلمة بتوافقات موسيقية تتكرر على أنحاء شتى . وقد كرس حياته الموسيقية لإيجاد مركب من الموسيقى الدينية والدينيوية ، آملاً أن يتمكن ، عن طريق إدخال العناصر الإيطالية فى الموسيقى الألمانية الدينية ، من أن يخلق فناً موسيقياً أكثر توازناً من ذلك الذى نتج عن رد الفعل البروتستانتى على الموسيقى الكاثوليكية.

وبالمثل كانت الرغبة تتملك باخ فى إدخال عناصر دينوية مستمدة من الإيطاليين فى الموسيقى الدينية لعصره . وقد كان يشارك شوتس آراءه التى أعرب عنها منذ حوالى قرن من الزمان ، وهى أن الموسيقى البروتستانتية الألمانية تفتقر إلى الاتزان جمالياً ، وإذا كان لها طابع يغلب عليها فذلك هو طابع الرثابة والإملاط كما لقي باخ نفس المصير الذى لقيه شوتس فقد اشتبهت السلطات الدينية فى دوافعه الجمالية وشكت فى تصرفاته الموسيقية ، وتجاهل أبناء باخ موسيقاه بقدر ما تجاهلها معاصروه ، لأن الجميع لم يفهموا آراءه الجمالية فى الموسيقى . وفى النهاية مات باخ كما مات شوتس من قبله ، وحيداً تملأ المرارة نفسه ، حزيناً على تجاهل الناس له.

ولقد كان باخ مسيحياً تقياً يؤمن بأن معرفة اللاهوت والإخلاص فى العقيدة الدينية شرطان ضروريان لمؤلف الموسيقى الدينية . وكان يرى أن دراسة التأليف الموسيقى ، والنظريات الموسيقية ، ليست فى ذاتها كافية لإنشاء موسيقى دينية . فالتعليم الفنى يوصل الذهن ويجعل المرء عارفاً بأصول صناعة الفنان ، ولكن الإيمان الدينى العميق ، بالإضافة إلى معرفة أصول الصناعة الفنية ، هو الذى يتيح للموسيقى تأليف موسيقى بروتستانتية تزيد المسيحي قرباً من خالقه . وكان باخ ذاته يعتقد أنه فى حاجة إلى مزيد من الإلمام بأسس اللاهوت حتى يعبر فى موسيقاه عن أكبر قدر من الروحانية ، ومع ذلك فإن الجيل الذى عاصره ، وعدة أجيال تالية له ، قد وجدت موسيقاه باردة فنياً ، ومفرطة فى معقوليتها وذات طابع رياضى ، ولم تعترف لها أبداً بصفة الحرارة والحماسة الدينية.

وقد كرس باخ حياته لإصلاح الموسيقى البروتستانتية ، فكتب يقول : "إن هدفى النهائى هو أن أعيد تنظيم موسيقى الكنيسة " كما كان يأمل أن يتيح للإنسان، بفضل موسيقاه ، أن يصبح مسيحياً أفضل ، وكان أهم آلات التعبير الموسيقى عنده هو الأرغن . والقالب الذى امتاز فيه هو قالب "الفوجة" fugue " وعن طريق الغنائية "الكائنات" cantata"^(١) أساساً ، وكذلك الكورال ، أدخل على الشعائر البروتستانتية أفكاراً جمالية هي المبادئ التى بنى عليها ذلك الإصلاح الذى طالما دعت الحاجة إليه ، لموسيقى الكنيسة البروتستانتية.

ولم تلق حماسة باخ لإصلاح الموسيقى البروتستانتية فنياً استجابة كبيرة ، إذ أن الكنيسة سجلت عليه أن طريقته فى عزف الأرغن وكذلك موسيقاه "تبلبل خواطر جمهرة المصلين بأنغام أجنبية غريبة" وعندما أصبح عريفاً (cantor) فى كنيسة القديس توما فى ليبزج عام ١٧٢٢ اشتراط عليه فى العقد الذى وقعه أن تكون موسيقاه ملائمة للشعائر ، وألا يكون عزفه طويلاً إلى حد لا يتناسب مع هذه الشعائر تناسباً معقولاً ، وألا يدخل موسيقى الأوبرا الإيطالية فى الشعائر ، وأن يتذكر دائماً أن وظيفة عازف الأرغن بالكنيسة هي خدمة الصلاة عن طريق الموسيقى ، وليست صرف الانتظار عن العبادة بالاستعراض غير المجدى لمقدرته فى العزف على الأرغن أثناء أداء هذه الشعائر . وكانت عقود الموسيقيين فى عصر الباروك تشترط عليهم البقاء داخل المدينة وعدم مغادرتها بدون إذن . وقد أدت هذه القيود المفروضة على حرية باخ المادية ، فضلاً عن تلك المفروضة على حريته الموسيقية ، مقترنة بما لقيه من تجاهل ، إلى جعل السنوات الأخيرة من عمره أنعم سنوات حياته.

لقد بدأ عصر الباروك بإدخال الأفكار الجمالية اليونانية فى الموسيقى الإيطالية ، وانتهى بموت باخ فى ألمانيا . وفى تلك الفترة التى تقل عن قرنين ، والتى تفصل بين اجتماعات أفراد جماعة الكاميراتا وبين موت الموسيقى الألمانية الكبير ، ظهرت واختفت مذاهب متعددة فى الفلسفة الجمالية للموسيقى . فقد خلق فن الأوبرا فى إيطاليا على أساس فهم خاطئ لطريقة اليونانيين فى أداء الفن

(١) تطورت "الكائنات" قبل باخ تطورات متعددة ، ولكن الفضل الأكبر يرجع إليه فى إعطائها صورتها التى أصبحت تعرف بها فى العهود التالية . وهى عمل موسيقى لمجموعة من الأصوات الغنائية والكورس والأوركسترا يتألف فى معظم الأحيان من عدة حركات . وقد يكون هذا العمل دينياً أو لا يكون . وهى على أية حال لا تمثل . والفارق الوحيد بينها وبين الأوراتوريو هو أن أبعادها أقل ضخامة من هذه الأخيرة.

الدرامي ، وصحح مونتيفردى المفاهيم الخاطئة لجماعة الكاميراتا عن طريق إيجاد علاقة أكثر توازناً بين النص والموسيقى ، وزيادة أهمية ودور الأوركسترا . وبعده بوقت ما ، عمل فرانيسكو بروفنسالي Francesco Provenzale (المتوفى سنة ١٧٠٤) وسكارلاتي الأب على جعل الأوبرا بكل ما فيها من نقائص جمالية ، فناً للغناء واللحن . وقد كتب أركانجيلو كوريللي Arcangelo Corelli (١٦٥٣ - ١٧١٣) مقطوعات للفيولينة والهاربسيكورد بأسلوب واضح وقالب بسيط . أما أنتونيو فيفالدي Antonio Vivaldi (١٦٨٠ - ١٧٤٣) ذلك الموسيقى القد ، فقد لون موسيقى الآلات في أواخر عصر الباروك الإيطالي وأضفى عليها رونقاً مازال محتفياً بتأثيره الانفعالي حتى اليوم . وفي فرنسا أعاد لوللي جزءاً من التأثير الأفلاطوني إلى الأوبرا وحد في الوقت ذاته من الأساليب التي لا طائل منها ، والتي كان يلجأ إليها مغنو الأوبرا . وفي إنجلترا مزج بيرسل الموسيقى الإيطالية بقالبه الخاص في الأوبرا ، وكذلك بالموسيقى الدينية . ثم انتقل لواء الإبداع الفني من إيطاليا إلى ألمانيا ، وإن يكن شوتس وباخ قد ظلا يعودان من آن لآخر إلى الموسيقى الإيطالية التي كانت تعزف في جنوب ألمانيا ، لكي يقتبسا منها وحيلاً لحنياً يثريان به الموسيقى اللوثرية في شمال ألمانيا.

ولقد كانت الأوبرا في عصر الباروك المتقدم معارضة من الوجهة الفلسفية ومن حيث الأسلوب للكنترايت ، ومن جهة أخرى كانت تهتم بالكلمة المنطوقة اهتماماً مبالغاً فيه . وعلى حين أن الباحثين النظريين مثل أرتوزي ، كانوا يشكون من استخدام التنافر الهارموني dissonance فإن الموسيقيين الأصلي ، مثل مونتيفردى ، ظلوا يثرون الموسيقى الغربية بتجمعات نغمية جديدة . ولم يكن النظام الهارموني ، كما عرفناه فيما بعد قد تطور بعد ، وإنما كان عليه أن ينتظر ظهور باخ ورامو Rameau وقد انتظمت المقامات الغامضة التي كانت معروفة في الموسيقى الأقدم عهداً ، في تآلفات متتابعة أضفت على الموسيقى اتصالاً هارمونياً ، وأتاحت ظهور قوالب موسيقية أطول مدى . وعلى حين أن جماعة الكاميراتا كانت قد رفضت فن البوليفونية على أساس أنه مضاد للتعاليم الأفلاطونية ، فإن هذا الفن أصبح في مؤلفات يوهان سباستيان باخ هو الدعامة الأساسية لموسيقى ذات تركيب هارموني محكم وجمال لحنى رائع.

الفصل السادس

المذهب العقلي ، والتنوير ،
والعصر الكلاسيكي في الموسيقى

القسم الأول - من ديكارت إلى كانت :

لا تعكس الفلسفة والموسيقى روح العصر في كل الأحوال . فالتجديدات الموسيقية التي تهاجم بشدة في عصرها تصبح في كثير من الأحيان الأساليب والنماذج المقبولة في عصور تالية . كذلك فإن فلسفة الأمس قد أصبحت علم اليوم وقد يصبح الكثير من تأملاتنا الفلسفية الحالية علماً في الغد . والواقع أن الفلاسفة والفنانين هم أقدر الناس على التطلع إلى المستقبل . غير أن الفيلسوف والفنان نادراً ما يشتركان في طريقة تعبيرهما عن روح العصر وكثيراً ما يتشكك أحدهما في آراء الآخر.

فقد كان أفلاطون أشهر فيلسوف انتقد الفنانين نقداً لا يعرف هوادة ، ومع ذلك فإن التفكير الجمالي للحضارة الغربية في الموسيقى إنما ترجع جذوره إلى كتابات أفلاطون . ولقد كان تقديره للموسيقى ، الذي أعرب عنه في محاورتي "الجمهورية" و"القوانين" أساساً ، تقديراً أخلاقياً قبل كل شيء . وقد تابع المدرسيون أفلاطون في معظم نظرياته الموسيقية ، وطبقوها تطبيقاً عملياً دقيقاً على طريقة الحياة والعبادة المسيحية . وحذا قادة عصر الإصلاح الديني حذو أسلافهم في العصور الوسطى ، إذ أبدوا نفس القدر من التزمّت ، بل زادوا عليه في كثير من الأحيان ، وذلك باستخدامهم الصفات الانفعالية للموسيقى من أجل دعم المذهب البروتستانتي . وطوال هذه القرون كان للموسيقى دور متفاوت الأهمية في مذاهب الفلاسفة الغربيين الذين كانوا يفتقرون - باستثناء عدد قليل جداً منهم - إلى الخبرة الفنية أو المعرفة النظرية التي تتيح لهم تقدير قيمة الموسيقى بوصفها وسيلة للتعبير الجمالي . وترتب على ذلك أنهم جعلوا لها مركزاً متواضعاً بين الفنون الأخرى ، حتى نهاية القرن الثامن عشر ، وحتى في ذلك العهد المتأخر ، كان الفلاسفة ينظرون إلى الموسيقى باستخفاف ، ويقدرونها على طريقة القدماء ، أي من خلال الاعتبارات الميتافيزيقية أو الرياضية أو الأخلاقية ، لا بوصفها فناً مستقلاً يبرر وجوده بذاته.

وحتى بعد بداية عصر الكشوف العلمية في أوروبا في القرن السابع عشر ظل عالم مثل يوهان كبلر Kepler (١٥٧١ - ١٦٣٠) يربط بين الأنغام والمسافات الموسيقية وبين حركات الكواكب بطريقة مشابهة للطريقة التي استخدمها أفلاطون في وصف نظرية انسجام الأفلاك الفيثاغورية، كما احتفظ رينيه ديكارت Descartes (١٥٩٦ - ١٦٥٠) بالفكرة الأفلاطونية القائلة إن الموسيقى رياضية في أساسها، وينبغي أن تستخدم مبحثاً يمهد لدراسة الفلسفة. وقد تحدث أيضاً - شأنه شأن مؤسسي الأكاديمية واللوقيون - عن المشاعر الموسيقية، وجعل للإيقاعات قيمة أخلاقية، إذ أن لها تأثيراً مباشراً في النفس البشرية. لذلك أعرب ديكارت عن إشارته للإيقاعات التي لا تهيج المشاعر أو تثيرها بعنف كالإيقاعات البسيطة، لا المعقدة، والإيقاعات الهادئة المعتدلة. كما أكد ضرورة استخدام النسب البسيطة في المسافات النغمية، وردد الشكوى التي سبق أن أعلنها أفلاطون، فحمل على عدم تناسق المقامات الموسيقية التي كان يستخدمها الموسيقيون المعاصرون له في أساليبهم الكونترا بنطية. وكان ديكارت متمشياً مع المذهب القديم في إخضاع المشاعر للعقل، حتى لا تؤدي حاسة السمع إلى تضليل الروح، أو يفسد العقل بالسطوح الجامحة للخيال^(١) أما اهتمام بندكت دي اسبينوزا Spinoza (١٦٣٢ - ١٦٧٧) بالموسيقى فقد بدأ وانتهى بملاحظته القائلة إن "الموسيقى تنفع المكتئب، وتضر المحزون، أما الأصم فلا تنفعه ولا تضره"^(٢)

(١) كاترين جيلبرت وهلموت كون: تاريخ علم الجمال: K. Gilbert and H. Kuhn A History of Esthetics ص ٢٠٦ - ٢٠٨ الناشر Macmillan، نيويورك ١٩٣٩.

(٢) أورد المؤلف هذه الملاحظة دون أن يذكر مرجعاً استند إليه فيها، ولكنني أعتقد أن حكمه القاطع على اسبينوزا غير صحيح. ومن الواضح أن السياق الذي عرض فيه المؤلف رأيه هذا يوحي بأن اسبينوزا كان يجاري التيار الأفلاطوني والفيثاغوري الذي يؤكد المؤلف امتداد تأثيره في الفكر الغربي الوسيط والحديث. ولكن هناك نصاً يقطع بأن اسبينوزا كان يعارض هذا التيار ويسخر منه، إذ يقول: "... وكل ما يؤثر في آذاننا يقال إنه بسبب ضوضاء أو صوتاً أو انسجاماً. وفي هذه الحالة الأخيرة، كان من الناس من بلغ بهم الهوس حد القول أن الله ذاته يطرب للانسجام. ولم يقدم العالم فلاسفة أقنعوا أنفسهم بأن حركة الأجرام السماوية تبعث الانسجام. وهي أمثلة تكفي للدلالة على أن كل شخص يحكم على الأشياء وفقاً لحالة ذهنه، أو على الأصح يتوهم خطأ أن صورة خياله تنطبق على الأشياء ذاتها." (تذييل الباب الأول من كتاب "الأخلاق"). وهذا =

وبالمثل وصف جوتفريد فلهلم ليبنتس Leibniz (١٦٤٦ - ١٧١٦) الموسيقى بأنها مظهر للإيقاع الكوني تتألف ماهيته الباطنة من عدد ونسبة ، فقال : "مثلما أنه لا شيء يسر حواس الإنسان أكثر من الانسجام في الموسيقى ، فكذلك لا يوجد شيء يسر (العقل) أكثر من الانسجام الرائع للطبيعة ، الذي لا تعد الموسيقى بالنسبة إليه سوى بادرة ضئيلة ودليل بسيط".^(١) ويضيف ليبنتس إلى ذلك قوله إنه مهما كان من سحر الموسيقى لنا ، "فإن جمالها لا يكون إلا في انسجام الأعداد"^(٢) ، وعلى ذلك فالموسيقى في مذهب ليبنتس هي حساب لا شعوري ، أو هي علاقة محسوسة بين أعداد مرتبة حسب مسافات وأنماط صوتية تبعث المتعة في النفس ، ولقد حرص ليبنتس بوجه خاص على أن يشير إلى أن الموسيقى إنما هي مظهر للإيقاع الذي يسود الكون ، وأن النفس تستجيب لتأثيرها دون وعي منها . فالموسيقى تعكس نظام الكون وتنوعه ، وعن طريق إيقاعاتها النابضة وتوافقاتها السارة نشعر عياناً بأن الله خلق العالم وفقاً لأفضل خطة ممكنة ، أي أنه خلق العالم بحيث يجمع بين أعظم تنوع ممكن وأعظم نظام ممكن . مثل هذا العالم ، في رأي ليبنتس ، هو الذي صورته كبار الموسيقيين بما في موسيقيهم من تنافر وانسجام.^(٣)

وقد أعلن أديسون Addison في القرن الثامن عشر ، مذهباً جمالياً في الموسيقى ترجع جذوره إلى الامتزاج الفيثاغوري بين الرياضة والصوت^(٤) فهو يؤمن بأن المتعة التي نستمدّها من الموسيقى ، أو السرور الذي تبعثه الأنغام الموسيقية بما

=النص وحده يدل على أن تفكير اسبينوزا في الموسيقى لم يبدأ وينتهي بالملاحظة التي أوردها المؤلف في هذا الكتاب ، إذ يدل على أن اسبينوزا ينكر نظرية انسجام الأفلاك الفيثاغورية ، ويسخر من أية محاولة لإخراج الانسجام من مجال الشعور الإنساني الذاتي البحث ، وطبعه على الكون أو القول بأن له وجوداً في طبيعة الأشياء ذاتها . (انظر كتاب "اسبينوزا" للمترجم ، ص ١٢٢ - ١٢٦) . (المترجم).

(١) المرجع نفسه ، ص ٢٢٨ .

(٢) "مبادئ الطبيعة واللفظ الإلهي ، مبنية على العقل" ، ص ٣٠ (ترجمة ماري موريس Mary Morris) ، طبعة Everymans ، نيويورك ١٩٣٤ .

(٣) "في المنشأ الأول للأشياء" ، ترجمة Mary Morris ، ص ٣٩ (الطبعة السالفة الذكر) .

(٤) "مؤلفات جوزيف أديسون" ، المجلد الثاني ، ص ٣٤ - ٣٥ . الناشر Harper and Brothers ، نيويورك ١٨٥٩ .

تثيره من خيال ، هما بالفعل حسيان . ولكنه انتهى من ذلك إلى أننا عندما ندرك الجميل بالحدس ، فإن تلك هي إحدى الوسائل التي يتبعها الخالق لكي يكشف لنا صناعته المحكمة . وإذن فالموسيقى ذاتها وسيط حسي للتعبير ، ينطوى على مضمونات أخلاقية تبعث على التأمل الديني.

ولقد كان فولتير Voltaire (١٦٩٤ - ١٧٧٨) وأديسون متفقين في كراهيتهما للأوبرا الإيطالية السائدة في أيامهما ، فقد وصفها أديسون بأنها فن يقتصر إلى الوحدة والتألف ، ورأى فولتير أن من المضحك أن يستمع المرء إلى البطل وهو يغنى "أربا" طويلة في الوقت الذي تنهب فيه مدينة . ثم كتب يقول : "وأى شيء أسخف من أن يختم كل منظر بواحدة من هذه الآريات التي لا علاقة لها بما قبلها أو بعدها .. والتي تقضى على اهتمامنا بالدراما ، لكي تتيح الفرصة لحنجرة مخنثة حتى ترفع عقيرتها بالترعش والتقطيع ، على حساب الشعر والدوق السليم" ^(١) ولعل فولتير كان يتجه بذهنه إلى مثل هذه المظاهر في الأوبرا عندما ذكر أن كل ما يبلغ من السخف حداً يحول بينه وبين التعبير عنه الكلام ، كان نصيبه أن يغنى . غير أن أروع ما فى سخرياته الباردة هو تشبيهه للفيلسوف المينافيزيقي براقصى "المنويتو" الذين يقبلون وقد تحلوا بأبهى زيناتهم ، وينحنون بضعة مرات ، ويخطرون برشاقة عبر القاعة كاشفين عن سحرهم الطاغى ، ويتحركون دون أن يتقدموا خطوة واحدة ، بحيث ينتهى بهم الأمر إلى نفس البقعة التي بدأوا منها. ^(٢)

وكان اللورد تشستر فيلد Chesterfield (١٦٩٤ - ١٧٧٣) يعتقد أنه على الرغم من أن الموسيقى تسمى فناً حراً ، فهي أقل قيمة من النحت والتصوير ، أما علو مكانة الموسيقى فى إيطاليا فدليل على انحطاط هذا البلد . فكتب يقول : "من الصحيح تماماً أن يوصف النحت والتصوير بأنهما من الفنون الحرة ، لأن الشرط الأساسى للتفوق فيهما هو خصب الخيال وقوته ، بالإضافة إلى دقة الملاحظة ، وهو

(١) "واين د. آلن : فلسفات التاريخ الموسيقى" ، ص ٢٢٢ . الناشر American Book Co. ، نيويورك ١٩٤٦ .

(٢) كورت زاكس : عالم الفن The Commonwealth of Art " ص ٢١٢ . الناشر W. W. Norton . نيويورك ١٩٤٦ .

أمر أعتقد أنه لا يلزم في الموسيقى وإن تكن تسمى فناً حراً... فالتحت والتصوير مرتبطان بالتاريخ والشعر، أما الموسيقى فلا ترتبط فيما أعلم، بأى شىء سوى رفاق السوء^(١).

ولقد كان "دنى ديدرو Denis Diderot" (١٧١٣ - ١٧٨٤) يرى في الموسيقى محاكاة للانسجام الكونى. وكما أن الطبيعة ذاتها لا تخطئ في تقديراتها أبداً، فكذلك يتألف الجمال في الموسيقى من نسب صحيحة. وقد امتدح فيثاغورس لأنه وضع أسس علم الموسيقى بأن استخلص النسب والعلاقات الرياضية الدقيقة من الطبيعة، وبذلك أنشأ أول مذهب في علم الأصوات، ومع ذلك فقد اعترض على التفكير الجمالي الميتافيزيقي عند "رامو"، الذى ذهب إلى أن "الهارمونيا" هي المبدأ البديهي، الذى يستطيع الفيلسوف والموسيقي بواسطته أن يتوصلا إلى فهم للمبادئ الأساسية للطبيعة والموسيقى. وحاول ديدرو أن يقنع رامو بأن الموسيقى أكثر من مجرد علم للصوت مبنى على حسابات هندسية. فالجمال في الموسيقى لا يتألف من علاقات أو نسب صحيحة فحسب، وإنما يستحيل في رأى ديدرو الفصل بين الموسيقى والشعر. ومن الواجب أن تراعى مقتضيات النص عند وضع اللحن والهارمونيا.

أما "جان فيليب رامو Jean Philippe Rameau" (١٦٨٣ - ١٧٧٤) مؤسس نظامنا الهارمونى الحديث، فقد وضع مذهباً جمالياً في الموسيقى مبنياً على فلسفة ديكارت. ولقد كانت المشكلة الأساسية في نظر ديكارت هي تطبيق المنهج الهندسى على الميتافيزيقا من أجل جعلها علماً دقيقاً. وقد اتفق رامو مع ديكارت على أن الموسيقى مبنية أساساً على الرياضة. فقال في كتابه: "دراسة في الهارمونى Traite de l'harmonie".

(١) جاك برزان: برليوز والعصر الرومانسى. المجلد الأول. ص ١٠.

"إن الموسيقى علم ينبغي أن تكون له قواعد معينة . وهذه القواعد يجب أن تستمد من مبدأ واضح بذاته . ومن المحال أن نعرف نحن هذا المبدأ إلا بمساعدة الرياضيات."^(١)

وكان راموز يعتقد أن الفنون الجميلة تتميز بعلاقة يحكمها نفس المبدأ ، أعني مبدأ الانسجام . ولكن الطبيعة فضلت الموسيقى على سائر الفنون لأن الانسجام يتمثل في الموسيقى أوضح ما يكون . وهو يذكرنا من بعيد بأرسطو كسينوس في الفقرة التي يقول فيها : "لا يجوز لنا أن نحكم على الموسيقى إلا من خلال حاسة السمع . وليس للعقل من سلطة فيها إلا بقدر ما يتفق مع حكم الأذن . وفي الوقت ذاته ، فلا يمكن أن يكون هناك ما هو أكثر إقناعاً لنا من اتفاق الأذن والعقل في الأحكام التي تصدرها . ذلك لأن الأذن ترضى طبيعتنا ، والعقل يرضى روحنا ، فعلينا إذن ألا نحكم على شيء إلا بهما معا متضامنين"^(٢) كذلك احتفظ راموز "بمذهب المشاعر" ، فقال : "من المؤكد أن في وسع الهارموني أن تثير فينا انفعالات تختلف باختلاف التآلفات الهرمونية المستخدمة . فهناك تآلفات حزينة ، وأخرى ناعمة ورقيقة وسارة ، ومرحة ، ومؤثرة ، كما أن هناك تعاقبات معينة للتآلفات الهارمونية تعبر عن هذه الانفعالات"^(٣) وأضاف إلى ذلك "كارل فيليب إيمانويل باخ" (١٧١٤ - ١٧٨٨) ابن يوهان سباستيان باخ قوله " .. لما كان من المستحيل على الموسيقى أن يحرك مشاعر الناس إلا إذ تحركت مشاعره هو ذاته ، فمن الضروري أن يكون في استطاعته أن يبعث في نفسه كل الانفعالات التي يود أن يثيرها في نفوس سامعيه . فهو ينقل مشاعره ، وبذلك يكون من أيسر الأمور أن يثير فيهم مشاعر متعاطفة."^(٤)

(١) أوليفر سترونك : "قراءات في المراحل الأساسية للتاريخ الموسيقى" ، ص ٥٩٩ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ٥٦٧ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٥٧٢ - ٥٧٣ .

(٤) سوران لانجر : "أفق جديدة للفلسفة" Philosophy in a New Key ، ص ١٧٤ ، الناشر Mentor Books نيويورك ١٩٤٩

ولقد اكتسبت نظرية المحاكاة mimesis ، القائلة إن الفن تقليد للطبيعة ، أهمية كبيرة في الأبحاث الفلسفية في القرن الثامن عشر . فقد كان ذلك عصرًا انتشرت فيه دعوة العودة إلى الطبيعة والانصراف عن حياة المدينة . وبالطبع لم يكن الموسيقى الخلاق يعبر عن هذه الحركة في مؤلفاته تعبيراً كاملاً ، إذ أن الموسيقى ليست دائماً انعكاساً مباشراً لروح العصر . ومع ذلك ظل الفلاسفة يرددون الفكرة اليونانية القائلة إنه لما كان الفن محاكاة للطبيعة ، فيترتب على ذلك منطقياً أن تكون الموسيقى انعكاساً للإيقاع الذي يسود الكون . وعلى ذلك فإذا أمكن أن يستمع الإنسان إلى الإيقاعات الموسيقية الصحيحة دون سواها ، فعندئذ يستطيع أن يتعلم كيف يعيش وفقاً للقانون الطبيعي ويتحد مع الطبيعة .

وقد اتفق جان جاك روسو (١٧١٢ - ١٧٧٨) مع ديدرو في رأيه القائل إن الموسيقى محاكاة للطبيعة ، ودفعته روحه النازعة إلى الإصلاح إلى أن يحمل على استخدام اللغة الفرنسية في الموسيقى الغنائية ، وذلك بناء على نظريته غير المؤكدة القائلة إن اللغة الفرنسية لا تصلح للنطق الغنائي كما تصلح اللغة الإيطالية ، فكتب يقول : "إن لهجة اللغات هي التي تحدد الألحان في كل أمة ، واللهجة هي التي تجعل الناس يتكلمون وهم يغنون ... " ^(١) وكان روسو يعتقد ، على عكس أديسون وفولتير ، أن الموسيقى الإيطالية تعبر عن انفعالات الشعب الإيطالي ومشاعره . أما اللغة الفرنسية فهي لغة فكرية جافة ، مما يجعل الموسيقى الفرنسية تعاني على الدوام صعوبات فنية ناتجة عن طبيعة الصعوبات اللغوية : "فليس في الموسيقى الفرنسية وزن ولا لحن لأن اللغة تفتقر إليهما . وهناك حقائق لا سبيل إلى الشك فيها : هي أن الغناء الفرنسي صراخ مستمر ، لا تطيقه الأذن المنصفة ، وأن هارمونياتها خشنة خالية من التعبير ، ولا توحى إلا بموضوع إنشاء تافه لتلميذ صغير ، وإن "الآريات" الفرنسية ليست آريات والريستاتيف (التلاوة) الفرنسي ليس ريستاتيف . ومن هذه الحقائق

^(١) ألفرد أينشتين : الموسيقى في العصر الرومانسي Alfred Einstein : Music in the Romantic Era ص ٣٣٩ . الناشر W . W . Norton . نيويورك ١٩٤٧ .

أستنتج أنه ليس للفرنسيين ولا يمكن أن تكون لهم موسيقى ، أو أنه إذا أصبح لهم موسيقى يوماً ما ، فستكون هذه أسوأ موسيقى يمكن تصورها.^(١)

ولقد كان رسو بدوره ، شانه شان معظم فلاسفة العصور القديمة والعصور الوسطى وعهد الإصلاح الديني ، يزدري الموسيقيين الذين يكتبون موسيقى بلا كلمات . فموسيقى الآلات تحتل في مذهبه الجمالي مكانه ثانوية ، ولذلك قال "إذا لم تكن الموسيقى قادرة على التصوير إلا باللحن ، وممه تستمد كل قوتها ، فإنه يترتب على ذلك أن كل موسيقى غير غنائية مهما كان من توافقها - ليست إلا موسيقى من النوع المحاكى ، ولا تستطيع بهارمونياتها الجميلة أن تؤثر في النفس أو تصور شيئاً ، وسرعان ما تترك الأذن والقلب جامداً لا يتأثر."^(٢) ثم يضيف روسو ساخراً وفي ذهنه إشارة صريحة إلى رامو ، إن الصوت البشري ، في موسيقى نصير الأوبرا الفرنسية الكبيرة (جراند أوبرا) ، لا يستخدم إلا بوصفه "مصاحبة للاصطحاب" كذلك حمل ، كالقدماء وكثير من المفكرين النظريين في العصور الوسطى ، على استخدام الكتابة الكنترا بنطية . ولم ينكر روسو أن اللحنين اللذين يؤديان متفقيين أحياناً ومتقابلين أحياناً أخرى يمكن أن يتصفا بالجمال ، غير أنه أثر البساطة على التعقيد ، إذ أن الطبيعة ذاتها من وجهة نظره الفلسفية ، بسيطة في أساسها.

ولقد قام روسو بدور مزدوج ، هو دور فيلسوف عصر التنوير الذي يدعو إلى العودة إلى الطبيعة بوصفها شفاء من كل الشرور الاجتماعية ، ودور الموسيقي الذي وضع مذهباً جمالياً عقلياً في الموسيقى ، مبنياً على مبادئ ميتافيزيقية . ولم يكن يجد غضاضة في إصدار أحكام قطعية ، سواء بوصفه فيلسوفاً أم بوصفه موسيقياً . ولكنه كتب في بحث بعنوان : "رسالة في الموسيقى الفرنسية Lettre sur la musique francaise" (١٧٥٣) يقول : "... إنني أعترف بأنني لابد أن أزدري شعاً يولي أهمية مفرطة لأغانيه ، ويضع موسيقييه في مرتبة أرفع من فلاسفته ، ويضطر المرء إذا عاش بين ظهرانيه أن يتحدث عن الموسيقى بدقة وحرص يفوق حديثه عن أخطر

(١) أوليفر ستريك ، المرجع المذكور من قبل ص ٦٥٤

(٢) ألفرد انشتين ، المرجع المذكور من قبل ص ٣٣٩

المسائل الأخلاقية"^(١)، وهو يقول أيضاً: "... إن مهمة الشاعر هي أن يكتب شعراً، ومهمة الموسيقى هي أن يؤلف موسيقى، ولكن الفيلسوف وحده هو القادر على أن يبحث في هذا وذاك معاً."^(٢)

ولقد أعجب روسو أيما إعجاب بفرقة إيطالية للأوبرا كانت تؤدي أوبرا برجوليزي البهيجة: "السيدة الخادم La Serva Padrona" في باريس عام ١٧٥٢ وقد قبلت هذه الفرقة بحماسة تناظر تلك التي قبلت بها "أوبرا الشحاد" في إنجلترا. غير أن أنصار الأوبرا الجادة لم يروا في هذا العمل المرح إلا تجديفاً. وجرى على عادة الفرنسيين في مثل هذه الأحوال، فقد انقسم محبو الموسيقى في فرنسا إلى معسكرين حول هذه المسألة: فهناك المعجبون "بالسيدة الخادم" وهؤلاء أطلق عليهم "أنصار التهريج buffonistes" وأنصار الأوبرا الجادة، وهؤلاء سموهم بأعداء التهريجين. وقد دافع روسو عن وجهة نظر "التهريجين" في كتاباته وفي نشاطه الموسيقي الخاص. وعلى الرغم من أنه لم يتلق تعليماً موسيقياً فنياً، فإن هذا لم يحل دون تأليفه أوبرا هزلية على نص فرنسي، هي "عراف القرية Le Devin du Village" (١٧٥٢)، وفيها حاول أن يطبق مبادئ الأوبرا الهزلية "البوففا" الإيطالية.

وكان روسو يرى أن اللحن هو أهم ما في الموسيقى. وعلى حين أن رامو كان يستمد ألحانه من التتابعات الهارمونية، فإن روسو قد أكد أن الهارمونية لا معنى له بدون اللحن. ولقد كان روسو فيلسوفاً أكثر منه موسيقياً في حملته على البوليمونية إذ يقول "إن أي هارمونية يمكن أن تبعثها عدة سطور، لكل منها لحنه الجميل. إذا ما أديت سوياً، تنتهي إلى إزالة أي تأثير لهذه الألحان الجميلة بمجرد أن نسمع معاً ولا يظل يسمع عندئذ سوى تعاقب التآلفات الهارمونية، مما يوصف بأنه لا حياة فيه أبداً إذا لم يبعثه اللحن حياً. فكلما زاد المرء من تكديس الألحان غير المتلائمة بعضها فوق بعض، قلت المتعة وتضاءل الجمال اللحني للموسيقى. فمن المستحيل

^(١) ألفير سترنك المراجع المذكور من قبل، ص ٦٣٦-٦٣٧.

المراجع نفسه، ص ٦٣٧.

أن تتابع الأذن عدة ألحان في آن واحد ، ولما كان أحدها يمحو تأثير الآخر ، فلن يكون المجموع إلا جلبة وضوضاء . ولكي تكون القطعة الموسيقية بديعة ، ولكي تنقل إلى الروح الشاعر التي يقصد منها أن تثيرها ، فإن جميع الأسطر اللحنية ينبغي أن تتضافر في تقوية تأثير الموضوع فلا يكون للهارموني من عمل سوى بعث النشاط في الموضوع الموسيقي ، ولا يكون للآلات المصاحبة من وظيفة سوى تجميله دون أن تغطي عليه أو تشوّهه . وعلى سطر القرار "الباص" (bass) أن يرشد المغنى والسامع ، في تتابع هارموني بسيط ، دون أن يدركه واحد منهما . وبالاختصار فمن الواجب أن تنقل المجموعة كلها ، في الوقت الواحد ، لحناً واحداً إلى الأذن ، وفكرة واحدة الذهن .^(١) ويضيف روسو في رسالته هذه عن الموسيقى الفرنسية ، بعد قليل ، قوله : "إن جعل الفيولينات تعزف بذاتها من جانب ، والفلوتات (Flutes) من جانب آخر ، والباصونات (الفاجونو) (bassoons...) من جانب ثالث ، كل بلحنه الخاص ودون أية علاقة متبادلة تذكر بينهم ، ثم إطلاق اسم الموسيقى على هذه الفوضى الصاخبة ، إنما هو إهانة للأذن وللدوق السامع."^(٢)

وبعد عشرين سنة من كتابة روسو "الرسالة في الموسيقى الفرنسية" تراجع عن هجومه على الموسيقى الفرنسية . ومع ذلك فإن الصراع الفلسفي والحملة الموسيقية التي شنها على موسيقى بلاده^(٣) قد مهدت الطريق ، رغم ذلك ، لظهور الفلسفة الهيجلية ودراما فاجنر في ألمانيا . ذلك لأن روسو قد وضع أسس النزعة القومية في نظريته الاجتماعية التي وجدت لها تبريراً فلسفياً في مثالية هيجل . وكان يرى أن الأوبرا القومية لا تنفصل عن لغة الأمة ، وهي نفس الفكرة التي طبقها فاجنر فيما بعد عندما مجد في أوبراته الأساطير الجرمانية من أجل إحياء حضارة الأمة الألمانية ، غير أن روسو قد اقتبس من الفلاسفة السابقين عليه مثلما أثر في اللاحقين

(١) المرجع نفسه ، ص ٦٤٢-٦٤٣ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ٦٤٥ .

(٣) ولد روسو في جنيف ، ولكن فرنسا هي التي أصبحت موطنه بعد إقامته الطويلة فيها . (المراجع) .

له ، من أمثال هيردر اللاهوتي ، وهيغل الفيلسوف ، وفاجنر الموسيقي . ذلك لأنه سلم بالرأى الأفلاطوني القائل إن الكلمات والموسيقى ينبغي ألا ينفصلا . وقد وجد في أسلوب الغناء الإيطالي الزخرفي "البيل كانتو" Bel Canto مبرراً كافياً لتفضيل الصوت الغنائي الذي اعتقد أنه يؤثر في السامعين أكثر مما تؤثر فيهم أجمل الآلات الموسيقية . وقد اختلف مع رامو لأن هذا الأخير كان يبالغ في تأكيد أهمية موسيقى الآلات . ذلك لأن روسو كان يعتقد أن الآلات الخالصة لا تنتج عنها إلا مشاعر عامة غامضة ، وكان يرى - مع أفلاطون - أن وظيفة الآلات هي تعميق النص الكلامي . وقد سخر من "الكنترا بنط" كما فعل أفلاطون في أحكامه التي أصدرها على الموسيقى اليونانية الموزعة على صوتين متقابلين .

وقد وضع كريستوف فيليبالد فون جلوك Christoff Willibald von Gluck (١٧١٤-١٧٨٧) نظرية جمالية في الموسيقى كانت أقرب إلى ادهان فلاسفة عصر التنوير من نظرية رامو . فقد كتب جلوك في تصديره لأوبرا "ألست Alceste" يقول : "عندما عزمت على كتابة موسيقى "ألست" ، قررت أن أخلصها تماماً من تلك المساوئ ، التي جلبها على الأوبرا غرور المغنيين الكاذب . أو تهاون المؤلفين الموسيقيين المفرط ، وهي المساوئ التي شوهت الأوبرا الإيطالية منذ عهد بعيد ، وأحالت أروع المناظر وأبدعها إلى مناظر مضحكة مملة . لذلك احتهدت في أن أقصر الموسيقى على أداء مهمتها الدقيقة ، وهي أن تخدم الشعر عن طريق التعبير ومسايرة مواقف القصة ، دون أن تقاطع الحوادث أو تشوهها عن طريق زخارف عميقة جوفاء ... ولقد رأيت أن جهدي الأعظم ينبغي أن ينصرف إلى التماس البساطة الجميلة ، وتجنب التظاهر بالتعقيد على حساب الوضوح ^(١) " وأضاف جلوك في رسالة له يقول : "مهما كانت مواهب الموسيقى ، فلن يستطيع أن يضع إلا موسيقى هزيلة إن لم يثر الشاعر فيه الحماسة التي بدونها تكون نواتج الفنون كلها ضعيفة تافهة . فالجميع متفقون على أن الهدف المشترك لكافة الفنون هو

^(١) المرجع نفسه ، ص ٦٧٣-٦٧٤ .

محاكاة الطبيعة ، وهذا الهدف هو ما أسعى إلى بلوغه . لذلك فإن موسيقى ، التي سميت بقدر طاقتي إلى جعلها طبيعة بسيطة ، لا تتجه إلا إلى التعبير عن معنى الشعر ودعاه إلى أقصى حد ممكن.^(١) وهكذا عرض جلوك أساس نظريته الجمالية ، التي أرجع الفضل فيها إلى مؤلف أشعار أوبراته ، "رانيري دي كاتزابيجي Ranieri de Calzabigi" (١٧١٤ – ١٧٩٥) ، بقوله إن الشعر له الأولوية ، وأن وظيفة الموسيقى هي تصوير البيت الشعري وتأكيده . وقد تحدى جلوك تقاليد "الأوبرا الجادة" الإيطالية ، وخلق أسلوباً جديداً للأوبرا مبنياً على المزيد من الواقعية الدرامية.

ولقد كان جلوك متشعباً بالروح الفلسفية لعصره . وأدت رغبته في العودة إلى حالة الطبيعة إلى مسارعة روسو بتأييده والترحيب به بوصفه واحداً من دعاة حركة "العودة إلى الطبيعة". وكان جلوك حريصاً على إصلاح الأوبرا الفرنسية بتطهيرها من تفاهات الأوبرا الإيطالية ونقاؤها الفنية . غير أن أنصار الأوبرا الإيطالية قاوموا محاولته هذه التي تهدف إلى القضاء على قوالبهم التقليدية في الأوبرا ، مثلما فعلوا عندما أعلنوا سخطهم على أوبرا "السيدة الخادم" وأقام أعداء الإصلاح هؤلاء "نيكولا بيتشيني Niccolò Piccinni" ووضعوه في مقابل جلوك وروسو : أي بيتشيني كان يمثل الأوبرا الإيطالية التقليدية ، وجلوك كان يمثل روح الإصلاح التي بدأت في باريس بأوبرا برجوليزي وأوبرا "عراف القرية" لروسو.

ولقد كان مفهوم المحاكاة اليوناني واضحاً كل الوضوح في التفكير الجمالي عند جلوك ، الذي كان يعتقد أن الفن ينبغي أن يصور الطبيعة والظواهر الطبيعية تصويراً واقعياً ، وأن في وسع الموسيقى ، كأي فن آخر غيرها ، أن تقوم بهذه المهمة . وفي هذا الصدد كان جلوك متفقاً مع الآراء الجمالية السائدة في عصره ، والقاتلة ! إن الفنون يمكن أن يحل كل منها محل الآخر ، وأن ما يمكن أن يعبر عنه أحد الفنون يمكن أن يعبر عنه الآخر . وقد انتهى جلوك ، على أساس هذا المنطق ، إلى أن في استطاعة الموسيقى أن تصور الواقع تصويراً دقيقاً عن طريق تجميل

(١) رسالة إلى رئيس تحرير مجلة "مركور فرانس Mercur de France" المرجع السابق ، ص ٦٨١-٦٨٢.

الكلمة المنطوقة حتى تعبر عن معناها بدقة . وإذا كان روسو ، في اهتمامه بالجانب النظري أكثر من الجانب العملي في الموسيقى ، قد أوضح الصعوبات الجمالية التي يتضمنها تحويل اللغة إلى أغنية والموسيقى إلى كلام ، فإن جلوك ، الذي كان موسيقياً أكثر منه باحثاً نظرياً ، قد بنى حركته الإصلاحية على إخضاع الموسيقى للنص . وكانت تلك طريقته الخاصة في تقويم عيوب الأوبرا الإيطالية التي تركت للمغنيين الخصيان حرية استخدام الكلمات على هواهم أو تغيير المقاطع من أجل زيادة التأثير النغمي وكان جلوك يعتقد أن الأداء الآمن للنص هو الذي يضمن للموسيقى أن تكون طبيعية . على أنه عدل في عام ١٧٧٧ موقفه الجمالي القائل إن الشعر له الأولوية وأن وظيفة الموسيقى هي تصوير البت الشعري وتأكيد معناه ، فذهب إلى أن الموسيقى والشعر ينبغي أن يكونا في مركز متساو ، بحيث لا يظن أحدهما على الآخر .

وفي الوقت الذي أتم فيه إمانويل كانت Immanuel Kant (١٧٢٤ - ١٨٠٤) تأليف كتابه "نقد ملكة الحكم Critique of Judgement" (١٧٩٠) كان باخ وهيندل وجلوك قد توفوا ، وكان هايدن وموتسارت في قمة نضجهم الموسيقي . وعلى الرغم من أن عالماً موسيقياً جديداً كان قد ظهر ، فإن "إمانويل كانت" ظل يكتب بطريقة تليق بالأقدمين . فقال إنه على الرغم من أن الموسيقى "تحدث بواسطة الأحاساس وحدها دون تصورات ، وبذلك لا تترك أي مجال للتفكير ، كما يفعل الشعر ، فإنها مع ذلك تحرك الذهن على أنحاء أكثر اختلافاً ، وبطريقة أقوى تأثيراً ، وإن يكن ذلك على نحو عارض فحسب." ^(١) ففني نظرية "كانت" الجمالية ، يعد الشعر أقدر الفنون على اجتذاب العقل ، إذ الكلمات هي الوسيلة الطبيعية للتعبير عن التصورات والأفكار . فالشعر في رأي "كانت" هو الذي يجمع على أفضل نحو ممكن بين العقل والتعبير . ويلى الشعر في المرتبة ، النحت والتصوير ، أما الموسيقى فهي في أدنى مراتب مذهبه الجمالي . ومرد ذلك إلى أن الموسيقى في رأيه، متعة

^(١) "نقد ملكة الحكم" ، ص ٢١٢ (ترجمة برنارد J. H. Bernard) الناشر Macmillan. لندن ١٩١٤.

أكثر منها ثقافة ... ولها في حكم العقل قيمة أقل من أى فن آخر من الفنون الجميلة. ومن هنا فإنها ، ككل متعة أخرى ، تريد التغير المستمر ولا تحتمل التكرار الكثير ، وإلا جلبت السأم والملل."

وللموسيقى تأثير عضوى فى السامع ، إذ أنها - كالضحك واللهو - ترضينا لأنها تبعث فينا شعوراً بالصحة . ولا تقتصر قدرة الموسيقى على بعث الشعور بالحياة والصحة فى النفوس ، ولما كانت تؤثر فى سامعها أقوى تأثير ، فقد اتفق "كانت" مع أفلاطون على أن الموسيقى تستطيع التغلغل فى الأعماق الباطنة للنفس ، بحيث يمكننا عن طريق الموسيقى "أن نصل إلى الجسم من خلال النفس ، ونستخدم النفس طبيباً يشفى علل الجسم."

ولقد سبق أن بحث أفلاطون وأرسطو فى التأثيرات العضوية التى يمكن أن تتحكم بها الموسيقى فى السلوك وتكوين الشخصية . فكتب أرسطو فى "السياسة" يقول : "إن الإيقاع واللحن يحاكيان الثورة والرقه ، وكذلك الشجاعة والاعتدال وكل الصفات المضادة لهذه ، وغيرها من صفات الشخصية . وهذه المحاكاة لا تكاد تختلف عن المشاعر الفعلية كما نعرفها فى تجاربنا ، إذ أن نفوسنا تتغير بسماعها لهذه الألحان."^(١) وقد ظلت "نظرية المشاعر" اليونانية هذه باقية ، مع بعض التعديلات ، فى الفلسفات الموسيقية للرومان . ورددها الفلاسفة المسيحيون فى القرون التالية ، كما طبق الموسيقيون الخلاقون فى العصر القوطى وعصر النهضة "مذهب المشاعر" بوصفه مجموعة من الصور الموسيقية الموحدة التى توحى بانفعالات محددة فى نفس السامع . وكرر ديكارت هذه النغمة فى القرن السابع عشر ، وكذلك فعل ليبنتس وديدرو وروسو فى القرن الثامن عشر ، ومن هنا فليس من المستغرب أن نجد كانت يشير إلى "نظرية المشاعر" هذه فى أحكامه الخاصة على الموسيقى . فلما كان تغير اتجاه الأنغام أشبه ما يكون بلغة عالمية للأحاسيس ، يفهمها كل إنسان ، فإن فن الصوت يستخدم بكل ما فيه من قدرة ، أى بوصفه لغة للمشاعر ، وبذلك ينقل للجميع

(١) "المؤلفات الرئيسية لأرسطو" الكتاب الثامن ، الفصل الخامس . (ترجمة جويت Jowett B.) الناشر Random House ، نيويورك ١٩٤١ .

بلا استثناء ، عن طريق قوانين التداعى ، تلك الأفكار الجمالية التى ترتبط به بطبيعتها".^{١١}

وتتضمن آراء "كانت" الجمالية فى الموسيقى عنصراً آخر دأبت الفلسفات السابقة على تأكيده ، هو الإقلال من شأن الموسيقى الخالية من الكلمات . فقد رأينا أفلاطون و أرسطو يعربان عن سخطهما على أى تحديد يفصل الكلام عن الأنغام ، كما رأينا القديس أوغسطين ولوثر وكالفان يؤكدون أهمية الدور الذى يمكن أن تقوم به الألحان السليمة فى تعريف المتدين العادى بالكتاب المقدس . وبالمثل نظر "كانت" إلى الموسيقى على أنها "فن جميل (لا مجرد فن ممتع) ، والسبب الوحيد فى ذلك هو أنها تستخدم أداة للشعر".^{١٢} وكان يرى أن الموسيقى التى لا يوجد لها موضوع محدد ، "بل كل موسيقى بغير كلمات فى الواقع" هى محض خيالات.^{١٣} فليس لموسيقى الآلات الخالصة من قيمة تذكر فى نظر "كانت" ، لأنها متحررة خيالية ، ولا تعبر عن تصور محدد.

ولقد دعا معاصر "كانت" ، يوهان جوتفريد فون هيردر Johann Gottfried von Herder (١٧٤٤-١٨٠٣) إلى فلسفة إنسانية فى الموسيقى ، مضادة لآراء الموسيقى المتزمتة التى دعا إليها حكيم كونجزبرج (كانت) . وتقول نظرية هيردر إن الموسيقى والفنون الأخرى تتطور من صورة أدنى إلى صورة أعلى . ولقد كان هذا الرأى معروفاً من قبله عند ليبنتس ، كما توسع فيه هيغل من بعده . على أن هيردر قد بدأ نظريته الجمالية فى الموسيقى بفكرة قريبة من فكرة روسو القائلة إن الأغنيات الشعبية لدى الأمم ذات اللغات المختلفة فى العالم هى التى تكشف عن "الأصوات الحقيقية لهذه الأمم" وعلى ذلك أخذ هيردر وأنصاره على عاتقهم مهمة جمع الموسيقى الشعبية "للأمم المختلفة" البدائية منها والمتحضرة . وانتهى بهم افتتانهم بالغناء الشعبى والشعر والموسيقى إلى موقف رومانسى ينادى بوحدة الفنون

١١ إمانويل كانت - المرجع المذكور من قبل ، ص ٢١٨ .

١٢ ألفرد أبنتسن - المرجع المذكور من قبل ، ص ٣٣٨ .

١٣ إمانويل كانت - المرجع المذكور من قبل ، ص ٨١ .

وهو موقف جمالي مضاد لما دعا إليه "جوتهولد إفرايم لسنج" Gotthold Ephraim Lessing " (١٧٢٩-١٧٨١) حين ميز بين الفنون تمييزاً قاطعاً في كتابه "اللاوكون Laocoon"^(١) وإن يكن قد أصبح رغم ذلك حقيقة واقعة في عالم الفن قرب نهاية القرن التاسع عشر، في أوبرات فاجنر. وقد اتفق هيردر مع روسو على ضرورة إصلاح الأوبرا. ولكن على حين أن روسو كان يعتقد أنه وجد في الموسيقى البوليφωνية تحدياً للنظام الطبيعي، فإن هيردر لم يجد مثل هذا التعارض أو مثل هذا التوازن بين أغنيات الإنسان والنظام الأزلي. وعلى الأرجح أنه اعتقد أن البوليφωνية البدائية قديمة قدم الأغنية ذاتها، وأن البوليφωνية قد نمت. في تاريخ الموسيقى، من صورة بدائية إلى صورة متطورة رفيعة في القرن الثامن عشر.

القسم الثاني - هايدن وموتسارت وبيتهوفن :

وقعت ألمانيا في القرن السابع عشر، فريسة صراع ديني وحرب مدمرة. وكان من الطبيعي أن تنعكس على الموسيقى صورة الظروف التي نشأت في ظلها، ألا وهي جو الصراع والموت هذا. فأهم ما أنتجته ألمانيا من الموسيقى في تلك الفترة كان ذا طابع ديني قبل كل شيء وكان مكتوباً عادة للآلة الموسيقية الخاصة بالكنيسة، وهي الأرغن وعلى حين أن الجزء الشمالي من ألمانيا قد اتخذ من لوتر مرشداً له في الأمور الروحية والموسيقية، فإن الجزء الجنوبي منها، الذي ظل كاثوليكياً كان يستورد الموسيقى والموسيقين الإيطاليين ليستمتع بفنهم. وكان الموسيقيان البروتستانتان، شوتس وباخ، يحسدان جيرانهم الجنوبيين في مجال

(١) كان لسنج يعتقد أن الأساليب الخاصة بفن لا تصلح لفن آخر. "أما هيردر، الذي كان له إصرار واسع بالموسيقى، فقد تطلع إلى وحدة للفنون يتحقق فيها أعلى قدر من القوة التعبيرية بأقل قدر من الخلافات بين الخصائص الفردية لكل منها. مثل هذه الوحدة ستكون وحدة مثالية بين شعر "جديد" وبين موسيقى "جديدة" أي أنه أدرك خطأ جلوك حين تصور أن الموسيقى يمكن أن تتحدد فيما بكل أنواع الكلمات. ففي الوحدة المثلى التي دعا إليها هيردر، يتعين على كل فن أن يتكيف مع الآخر، بل أن الشعر يحتل فيها مركزاً وسطاً بالضبط. بين التصوير والموسيقى"

من كتاب: أرست نيومان: جلوك والأوبرا Ernest Newman : Gluck and the Opera ص ٢٨٥-٢٨٦. الناشر Bertram Dobell لندن ١٨٩٥.

الموسيقى ، بل لقد حاول إدخال الأفكار الجمالية للإيطاليين الكاثوليك في مؤلفاتهم البروتستانتية.

ولقد أصبحت إيطاليا المركز الموسيقى لأوروبا باكتشاف المونودية (monody)، وهي لحن فردى بمصاحبة آلات موسيقية استخدمته جماعة الكاميراتا كرد فعل على الغناء البوليفوني المعقد في القرن السادس عشر . وقد أدى هذا الأسلوب المونودي في الغناء إلى جعل الأوبرا فناً محبوباً إلى نفوس الإيطاليين ، وأذاع هذا القلب الموسيقى والأسلوب الغنائي الجديد في جميع أرجاء أوروبا ويروى لنا فولتير أن الكاردينال مازاران قد أمر في عامي ١٦٤٦ و ١٦٥٤ بأداء أوبرات إيطالية بواسطة مغنين استقدموا من إيطاليا خصيصاً لهذا الغرض . غير أن الفرنسيين لم يميلوا على الفور للأوبرا الإيطالية ، التي اخترعت في فلورنسا ، لسبب بسيط - في رأي فولتير - هو أنه "ما زالت في فرنسا بقية من البربرية القديمة التي تعارض إدخال هذه الفنون " (١). ولكن إذا لم يكن الفرنسيون قد مالوا إلى الأوبرا الإيطالية ، فإنهم لم يتعرضوا على الموسيقى التي يؤلفها موسيقى إيطالي ، إذا كانت تتمشى مع الذوق الفرنسي . وهذا بعينه ما فعله موسيقى إيطالي ، هو "لوللي"

(١) "المونودية" هي فن اللحن الواضح تصاحبه تألفات هارمونية ، لا سطور لحنية كونترابنطية ، فيما يسمى "البوليفونية" (المراجع).

(١) يقول فولتير في كتابه "عصر لويس الرابع عشر" ص ٢٥٨ (ترجمة مارتين بولاك Martyn P. Pollack) الناشر : Everymans Library

إن الفنون التي تعتمد على العقل وحده لم تحرز إلا تقدماً ضئيلاً في فرنسا قبل الفترة المعروفة بعصر لويس الرابع عشر . فالموسيقى كانت لا تزال في مهدها ، وكل ما كان لدينا منها بعض الأغنيات العاطفية ومقطوعات للبيانو والبيانو والعود .. ولكن أسلوب لوللي وفنه كان يدعو إلى الدهشة . فقد كان أول من كتب الكنترا بيط الجهر ، والأصوات الوسطى والألحان الهامة في السطر الأعلى . في فرنسا . ولقد كان عزف مؤلفاته ، التي تبدو اليوم سهلة وبسيطة ، يواجه في البداية بعض الصعوبات . أما اليوم فهناك ألف شخص يعزفون الموسيقى ، مقابل كل شخص واحد كان يعزفها أيام لويس الثالث عشر . وأدى انتشار معرفة هذا الفن إلى ازدياد كماله . ولا توجد اليوم مدينة كبرى لا تقام فيها حفلات موسيقية عامة . على حين أن باريس ذاتها لم تكن تعرف تلك الحفلات في ذلك الوقت ، وإنما كانت الفيولينات الأربع والعشرون في الفرقة الملكية تؤلف مجموع الموسيقى الفرنسية" (ص ٣٧٢).

الفلورنسى ، الذى خلق لأوبرا الفرنسية قالباً مضاداً للقالب الإيطالى ، وظل القالب يتخذ أنموذجاً يحتذى به الموسيقيون الفرنسيون طوال المائة عام التالية.

وفى القرن الثامن عشر ربط رسو بين الفن الموسيقى وبين مذهب الفلسفى فذهب إلى أن فكرة العود إلى الطبيعة ، تحتم الأخذ بفكرة الطبيعة فى الموسيقى ، وقال : "إذا كانت الأوبرا تستهدف جلب لغة الحياة اليومية إلى المسرح ، فمن الواضح أن هذه اللغة لا تتمثل فى ذلك الحديث الفصيح المتكلف المتصنع الذى كان يقدمه إلينا ممثلو القرنين السابع عشر والثامن عشر " . وقد عبر روسو عن فلسفته فى الموسيقى ، وعن روح الحماسة الفرنسية ، فى أوبرا "عراف القرية" وكانت فلسفته فى الموسيقى مرشداً للموسيقى الكبير جليوك ، كما كان لها تأثيرها فى عبقرية موتسارت المبكرة.

ولقد ظلت إيطاليا وفرنسا ، حتى أوائل القرن الثامن عشر ، متفوقين على سائر البلدان الأوروبية فى مجال الموسيقى ، ولكن بحلول منتصف ذلك القرن ، أصبحت ألمانيا أكثر بلدان العالم الغربى إبداعاً . فقرب منتصف القرن الثامن عشر ، فترت القدرات الخلاقة للموسيقيين الإيطاليين فتوراً واضحاً ، وظلت الموسيقى المألوفة تتكرر دون تغير ، ولم يظهر إنتاج موسيقى جديد يعادل فى مكانته أو مزاياه الفنية موسيقى فترة الباروك الأولى . فقبل أواسط القرن الثامن عشر كانت أوروبا كلها تغترف من مآهل الموسيقى الإيطالية ، أما بعد ذلك التاريخ فقد بدا أن إيطاليا ، وكذلك معظم بلدان أوروبا ، قد أخذت تمر بفترة عقم فنى . ولم تعد مظاهر النشاط الفنى تتمثل إلا فى بلد واحد هو ألمانيا . وفى الوقت الذى تراخت فيه إيطاليا لتجتز ماضيها الموسيقى ، بدأ عهد موسيقى جديد فى ألمانيا على أيدي هايدن وموتسارت وبيتهوفن ، الذين تأثروا جميعاً ، إلى حد ما ، بالآراء الحمالية الموسيقية لدى ابنى يوهان ساستيان باخ ، وهما كارل فيليب أمونويل ويوهان كريستيان (١٧٣٥-١٧٨٢).

وفى عام ١٧٤٥ عين أمير مانهايم عازفاً نارعاً على الفيولينه اسمه يوهان أنطون شتاميتس Johann Anton Stamitz (١٧١٧ - ١٧٥٧)، الذى أصبح بعد تعيينه

بفترة وجيزة قائداً لأوركسترا البلاط . وبفضل توجيه هذا العازف العبقري ، أصبح أوركسترا مانهايم أعظم مجموعة من العازفين في أوروبا ، وعرض هؤلاء الموسيقيون تحت قيادته ، ألواناً وأساليب جديدة للعرف ، واستحدثوا تأثيرات إيقاعية ودينامية لم تعرفها الأذن الأوروبية من قبل : فاستخدموا طريقة التصاعد (أي تقوية عنفوان الصوت رويداً رويداً) crescendo والخفوت (أي الهبوط بعنفوان الصوت شيئاً فشيئاً) decrescendo بنجاح ساحق ، على حين أن موسيقى الباروك كان في البداية يضيف آلات أو أصوات بشرية جديدة إذا أراد رفع الأصوات إلى إحدى القمم ، ويسكت بعض هذه الآلات أو الأصوات إذا أراد صوتاً خافتاً . وهكذا استخدمت مدرسة مانهايم الموسيقية مؤثرات لم يكن عازفو عصر الباروك عاجزين عنها فحسب ، بل لم يكونوا شاعرين بها أصلاً.

ولم يقتصر تأثير مدرسة مانهايم على هذه النواحي الفنية فحسب ، بل إن الأفراد المحيطين "بشمامتس" أصبحوا طلائع عصر "العاصفة والاندفاع" في الآداب والفنون الألمانية . فقد عارض أفراد مدرسة مانهايم الأساليب الفنية التقليدية ، ولم يقبلوا أن يظل الفنان في ذلك المركز الاجتماعي الذي كان يحتله في أيامهم ، والذي كانت القرون الماضية تقبله على أنه أمر مسلم به . وقد تجلت روح التمرد هذه في الطابع المجدد لموسيقاهم وأساليبهم الفنية ، كما أنهم طالبوا علناً بمزيد من الاحترام لمركزهم الاجتماعي بوصفهم موسيقيين . وبفضل موسيقاهم وآرائهم الاجتماعية مهدوا الطريق للفترة المقبلة في الحضارة الغربية ، وهي الفترة التي كانت تتميز بعلاقة جديدة أكثر إنسانية بين الموسيقى الذي ينتمي إلى الطبقة الوسطى وبين أفراد الطبقة العليا في المجتمع.

ولقد كان للآراء الاجتماعية والفنية التي نادى بها مدرسة مانهايم تأثيرها في فرانز يوزف هايدن Franz Joseph Hayden (1732-1809) . فقد كان هايدن يعزف موسيقاهم في بلاط الأمير الذي يعمل عنده ، كما انضم إلى تمردهم بأن شكا على استحياء من أن هذا الأمير كان مخطئاً في معاملته على أنه مجرد خادم أجير في البلاط ، عليه أن يظل دائماً تحت رحمة سيده وطوع بنائه . فلم

يكن هايدن يعتقد أن من اللائق أن يظل في عزلة في البلاط لا شيء إلا لكي يجلب المتعة للأقلية الأرستقراطية ، وإنما أراد أن تنشر موسيقاه بحيث تتجاوز نطاق حياة البلاط ، حتى "يستمتع المنهكون والمكدودون ، أو أولئك الذين يرزحون تحت وطأة عملهم ، بلحظات قليلة من السعادة والرضا" وهم يستمعون إلى موسيقاه. ولقد امتدت حياة هايدن طوال الفترة الكلاسيكية للموسيقى بأكملها واستهل هو ذاته عهد الأسلوب الكلاسيكي في الموسيقى عن طريق الرباعية الوترية والسمفونية . ففي الرباعية جعل لكل حركة استقلالاً خاصاً بها ، من حيث القالب ومن حيث التباين بينها وبين الأخريات . كما طور طريقة التفكير من خلال ألحان موسيقية رئيسية ، ووضع أسس التركيب المنطقي للتفكير الموسيقي المبني على تطوير اللحن . وقد عبر عن هذه الأفكار الموسيقية في ألحان مميزة ، وزاد على موسيقى عصر الباروك في أنه وزع اللحن على أكثر من خط صوتي واحد وحسب أهميته . وكان هايدن ينظر إلى اللحن على أنه تفكير موسيقي . وقد ظل متمسكاً بهذه النظرة في كل رباعياته ، وبذلك أضفى عليها استمراراً واتصالاً ، على عكس النوع الأقل انسياباً الذي كان يتميز به عصر الباروك . وكان كل صوت يغن اللحن في دوره ، وعن طريق الكنترا بنط وصل هايدن إلى توازن سليم في مؤلفاته بين الآلات الأربع.

وقد أتاحَت السيمفونية لهايدن أن يزيد نظريته الجمالية توسعاً . ومع ذلك فإنه قد حرص ، طوال سنوات تطوره الموسيقي ، على ألا يعتمد فرض أسلوب يعتقد بصلاحيته لقالب موسيقي معين ، على قالب آخر ، وإنما كان يعتقد أن لكل قالب موسيقي حياة خاصة به ، وأن كل قطعة ينبغي أن تعامل على أنها كيان قائم بذاته وأن تكتب على هذا الأساس.

ولقد ألف هايدن أيضاً أوبرا للأمير الذي كان يعمل عنده ، وظل يكبد سنوات عديدة لكي يكتب أوبرات تضارع رباعياته وسمفونياته ، بل كان يعتقد بالفعل أنها أفضل من مؤلفاته الموسيقية الصرف . ولكن أوبراته لم تصل أبداً إلى مستوى الأوبرات السابقة في عصر الباروك ، ولم تقترب فنياً من مستوى أعماله

الموسيقية الخالصة . ولم يكن الفيلسوف شيلر Schiller يعتقد بأن أوراتوريو "الخلق Creation" لهايدن وهو عمل رفيع ، وإنما انتقده على أساس أنه خليط مضطرب لا لون له ، وصف هايدن بأنه فنان ماهر يفتقر إلى الإلهام.

أما فولفجانج أماديوس موتسارت Wolfgang Amadeus Mozart (١٧٥٦-١٧٩١) فكان أكثر توفيقاً مع الفلاسفة من معاصره الأكبر سناً ، هايدن . فقد أثنى عليه كيركجورد Kierkegaard ، المفكر الذي يعشق الموسيقى ، ووصفه بأنه خالد ، كما امتدح أوبرا "دون جوفاني" ، فقال عنها إنها من خلق موسيقى ملهم . وأنا لنجد في الكتابات الصوفية لهذا الفيلسوف الدنمركي تيجيلاً دائماً لشخصية موتسارت التي أحياها إلى درجة العبادة . والواقع أن موتسارت استخدم ، في التعبير عن مشاعره وأفكاره ، كل القوالب الإيقاعية والنغمية التقليدية ، ولكنه زادها كلها عمقاً . وقد ألف موتسارت وهو صبي في الثانية عشرة من عمره مسرحية غنائية بعنوان "باستيان وباستيين Bastien and Bastienne" استخدم فيها حواراً كلامياً بين الأجزاء الغنائية ، على نمط مسرحية روسو الغنائية التي أحرزت نجاحاً كبيراً ، "عراف القرية" . وعندما أصبح موسيقياً ناضجاً ظهر في مؤلفاته تأثير "الرباعيات الروسية" لهايدن ، الذي كان له بمثابة الأب . وقد أهدى موتسارت بعض رباعياته إلى هايدن لكي يعرف العالم مقدار ما يدين به للموسيقى فيينا الكبير . كذلك تأثر موتسارت بالإصلاحات التي أدخلها جلوك على الأوبرا الفرنسية . ولكنه يرى أن من الواجب أن يظل الشعر ابناً مطيعاً للموسيقى لا العكس كما أراد جلوك في البداية . ولقد تعلم موتسارت من جلوك أن تصوير الأحداث الدرامية بطريقة واقعية هو من الضرورات الفنية ، ولكنه افتتن أيضاً بالألحان الإيطالية المناسبة.

وفي أوبرا "زواج فيجارو" استغل موتسارت الموضوع الذي ألفه "بومارشيه Beaumarchais" عن الانحلال الخلقي للطبقة الأرستقراطية ، وهو موضوع كان من العوامل التي مهدت للثورة الفرنسية . ولقد كان في هذه الأوبرا الهزلية (أوبرا بوف) نغمة جادة كامنة . لا سيما في شخصية فيجارو ، الذي يرمز إلى كل الصراع الذي وجد موتسارت نفسه فيه ، والذي كان على الدوام ضحية له . وقد تبدوا أوبرا "زواج

فيجارو" ظاهرياً عملاً عابثاً ، ولكن من وراء السطح الظاهري توجد نغمة سياسية جادة ، وسخرية حقيقة معبرة عن اعتقاد موتسارت بضرورة قيام نظام اجتماعي جديد.

ومن الملاحظ أن موتسارت ، رغم كونه كاثوليكياً مؤمناً ، قد انضم إلى الحركة الماسونية احتجاجاً على المظالم الاجتماعية التي كانت الدولة تسببها والكنيسة تسمح بقيامها . وعلى حين أنه قد سر عندما أعلن موت فولتير "الملحد" فإنه عندما مات هو ذاته ، لم يجد قسيساً يقبل الإشراف على دفنه لأنه كان ماسونياً . ولقد كانت طريقة الموسيقى والنص في الدراما الموسيقية التي وضعها موتسارت متوازنين بطريقة سليمة . وعمل موتسارت على زيادة عدد المجموعات الغنائية في أوبراته بالنسبة إلى عددهم عند السابقين عليه ، على أساس أن المجموعة الغنائية تحدث على المسرح تأثيراً درامياً يفوق تأثير المغنى الواحد . كما أنه أظهر مقدرته المسرحية بإعطائه للشخصيات الرئيسية في الأوبرا أسلوباً محدد المعالم طوال العرض . وقد عمق هذه الشخصيات بوسائل لم تعرفها التقاليد السائدة من قبل ، وذلك بإيجاد جو هزلى له أساس خلقى جاد غير أن هذا التجديد الأوبرانى لم ينجح ، للأسف ، في إيطاليا ، إذ كان التراث الإيطالي قد تغلغل في ذلك الوقت في نفوس الإيطاليين إلى حد أنهم أصبحوا ينفرون من أى مزج بين الأوبرا الجادة (سيريا) والأوبرا الهازلة (بوفلا) : فهم قد اعتادوا أوبرا ذات أسلوب واحد ، إما هازلة وإما جادة ، وهذا هو ما كانوا ينتظرونه من الأوبرا .

أما موسيقى لودفيج فان بيتهوفن Ludwig van Beethoven (١٧٧٠- ١٨٢٧) فإنها ، كما قال فكتور هيجو ، تصنى إلى انسجام الأفلاك الذى أكده الفيلسوف أفلاطون . كما ردد برليوز هذا القول ، فامتدح معبوده بيتهوفن بقوله إن موسيقاه نسخة صادقة من الانسجام السماوى . وكتب فاجنر يقول إن موسيقى بيتهوفن تجسيد للإرادة الكلية ، وتعبير عن فلسفة شوبنهور في الموسيقى . تلك بعض المقارنات التي أجريت بين موسيقى بيتهوفن وبين ميثافيزيقا بعض الفلاسفة الكبار .

ولقد أصبحت آراء بيتهوفن الجمالية فى الموسيقى مقدسة فى نظر الرومانتيكيين ، وكان نجاحه فى إخضاع الأرستقراطية لإرادته تحقيقاً ظاهراً للأراء الاجتماعية لمدرسة مانهايم . وقد أصبح بيتهوفن مثالا للموسيقى الذى لا يخضع للقيود ، والذى لا يكتب للكنيسة ولا لسيد يرعاه ، وإنما يكتب لنفسه . ولم يكن يؤلف موسيقاه انصياعاً لأوامر تملى عليه ، وإنما كان يؤلفها لأنه يريد ذلك ، ولأن روحه هى التى تدفعه إلى التأليف . وكان بيتهوفن يمثل كل ما تطلع إليه الموسيقى الكلاسيكى ، وما كان يعود إليه الموسيقى الرومانتيكى بأنظاره فى إعجاب وخشوع. وتتصف موسيقى هايدن وموتسارت وبيتهوفن بأن للحن الأهمية الأولى فيها وقد ظلت موسيقى بيتهوفن خالصة بلا غناء ، فيما عدا استثناءات قليلة لا ترقى إلى مستوى موسيقاه الخالصة : ذلك لأن النطاق الصوتى الذى يفرضه على مغنيه كثيراً ما يكون مرهقاً وغير طبيعى . وهذه الظاهرة تصبح مفهومة إذا ما أخذنا بما أخذ الجد ملاحظته القائلة "إننى أسمع موسيقاى دائماً على آلات ، لا على أصوات بشرية" وحيثما يضيف بيتهوفن الصوت البشرى ، كما فى "السيمفونية التاسعة" فإن ذلك لا يؤدى إلى زيادة الموسيقى ثراء . ومع ذلك ففى أوبراه الوحيدة "فيدليو" تسم الأجزاء الغنائية بميزات موسيقية فريدة تكذب النظرية القائلة إنه لم يكن يستطيع أن يكتب للصوت البشرى بنفس الإجادة التى يكتب بها للآلات الموسيقية.

الفصل السابع

الفلسفة التالية "لكانت"
والرومانتيكية في الموسيقى

القسم الأول - الفلسفات الموسيقية عند هيجل وشوبنهاور ونييتشه:

وصف جورج فلهلم فريدريخ هيجل G. W. F. Hegel (1770-1831) الموسيقى بأنها فن الشعور والحالة النفسية اللذين يؤديان إلى إثارة أنواع لا حصر لها من المشاعر والحالات النفسية . وكانت الموسيقى فى نظره "الفن الثانى الذى يحقق النمط الرومانتيكى ، مع التصوير وفى مقابله .."^(١) وهو ينبئنا ، مثل أرسطو بأن الأنغام أقدر من الألوان بكثير ، وأن السمع أكثر مثالية من الإبصار^(٢) ، إذ أنه "فى الأنغام الموسيقية يتردد ويتجاوب النطاق الكامل لمشاعرنا وانفعالاتنا التى لا يكون موضوعها قد تحدد بعد."^(٣) وأنا لنجد للفنون التشكيلية والتصويرية وجودا مستقلا فى المكان ، يتمثل فى النحت أكثر مما يتمثل فى التصوير ، إذ أننا نرى الأول على أنه شىء خارج عنا . أما الموسيقى فليست لها هذه الموضوعية فى المكان ، إذ أن ماهيتها الباطنة تتألف من الإيقاع ذاته . "... ولما كانت هذه الموضوعية الخارجية تختفى فى الموسيقى ، فإن انفصال العمل الفنى عن متدوقه يختفى بدوره . وعلى ذلك فإن العمل الموسيقى يتغلغل فى الأعماق الباطنة للنفس ويندمج فى ذاتيتها اندماجا لا ينقسم "^(٤) . ويضيف هيجل ، بطريقة أفلاطونية خالصة ، أن لهذه الصفة الإيقاعية فى الموسيقى تأثيرا فريدا فى النفس ، حتى أن لها فى الانفعالات البشرية تأثيرا مباشرا يفوق تأثير أى فن من الفنون الأخرى . وبعد ذلك تكون مهمة الشعر هى وضع كلمات للأصوات ، وأفكار للمشاعر ، وتصورات للتأثرات النفسية ، بحيث أن ما

(١) أ. ف. كاريت . فلسفات الجمال E. F. Carritt : Philosophies of Beauty ص ١٧٣ . مطبعة جامعة أكسفورد . لندن ١٩٣١ .

(٢) هيجل : "فلسفة الجمال Phil. Of Fine Arts" المجلد الثالث ص ٣٤١ (الترجمة الإنجليزية لأوسمستون F. P. B. Osmaston) الناشر G. Bell and Sons لندن ١٩٢٠ . "المشكلات Problems" ص ١٩-٢٧ ، ٩١٩ به .

(٣) كاريت ، المرجع المذكور ص ١٧٤ .

(٤) والتر ستيس : فلسفة هيجل Hegel : The Phil. Of Walter T. Stace ص ٤٧٥ . الناشر Macmillan نيويورك ١٩٢٤

كان غامضاً غير محدد المعالم في الموسيقى يغدو أوضح وأعظم تحديداً عن طريق لغة الشاعر.

- ولقد كان الثالث الرومانتيكي للفنون ، في مذهب هيجل ، يتألف من التصوير والموسيقى ، وذلك النوع الأكثر مثالية ، وهو الشعر . كذلك كان هيجل مسائراً للتقاليد في تفضيله للموسيقى الفئانية على موسيقى الآلات ، إذ أن الأخيرة في رأيه غامضة تكتفي بالإيهاء فحسب . صحيح أن اللحن الموسيقي بلا كلمات قد يثير فينا أفكاراً ، ولكن هذه لا يمكن إلا أن تكون أفكاراً قرأناها نحن أنفسنا فيها . وعلى ذلك فالموسيقى الفئانية . أي التي ترتبط بنص كلامي ، تملو في نظر هيجل على موسيقى الآلات التي "لا تغدو أن تكون تعاملاً ذاتياً مع صور مجردة" . وعن طريق إضافة اللغة بوصفها تعبيراً عن العقل إلى الحركة الشكلية أو الصورية التي يضفيها الإيقاع على اللحن ، تصبح الموسيقى حافلة بالمعنى بعد أن كانت خيالية وتغدو محدودة المعالم بعد أن كانت غامضة ، وعقلية بعد أن كانت انفعالية خالصة .

وكان هيجل يعجب بالأوبرا الإيطالية ، ولا سيما عند روسيني ، إلى حد لا يفوقه سوى إعجاب شوبنهور ، "الذي أعلن أنه أصبح يفهم القدرات الأساسية الكامنة في الموسيقى" بعد سماعه لأعمال هذا الموسيقى الكبير . على أن هيجل عندما استمع إلى أداء المؤلف باخ "المسيح حسب إنجيل متى St. Matthews Passion" ، وأصبح من المتحمسين لحركة إحياء موسيقاه . وقد نوه هيجل ، في محاضراته في علم الجمال ، التي استمع إليها مندلسون ذاته ، بعقيدة باخ التي تجاهلها الناس ، "والتي لم تبدأ في تقدير قيمتها الحقيقية إلا في الآونة الأخيرة" ^(١)

وقد اختلف يوهان فريدريخ هربارت Johann Friedrich Herbart (١٧٧٦-١٨٤١) مع هيجل في مثاليته الفلسفية ورومانتيكيته الموسيقية . فلم يكن يعتقد أن مهمة الفيلسوف هي تشييد العالم بفكره . وإنما هي قبوله كما هو ، وتفسيره تفسيراً واقعياً . كذلك رفض أن ينظر إلى الموسيقى على أنها مظهر من مظاهر مذهب

^(١) "قراءات عن باخ The Bach Reader" نشره ديفيد ومنديل David and Mendel من ٣٧٠ . الناشر W. Norton ، نيويورك ١٩٤٥ .

ميتافيزيقي عام ، فكتب يقول : "من المتوقع أن يكون للأعمال الفنية معنى والفنانون يصرحون أن يبدعوا أعمالاً ذات معنى ... ولكن الموسيقى "موسيقى" وليس من الضروري لكي تكون جميلة أن تعني شيئاً ... على أننا ما زلنا نجد موسيقيين موهوبين يرددون الرأي القائل إن الموسيقى ينبغي أن تعبر عن المشاعر ، وكأن تلك المشاعر التي تثيرها الموسيقى ، والتي يجوز بالتالي استخدام الموسيقى في التعبير عنها ، هي أساس قواعد الكونترنبت البسيط والمركب الذي تكمن فيه الماهية الحقيقية للموسيقى ، ولتساءل : ما الذي كان الموسيقيون الأقدمون الكبار ينوون "التعبير عنه" عندما وضعوا القوالب الممكنة الفوجة ، ، ، Fugue ؟ لا شيء على الإطلاق ، فأفكارهم لم تكن تخرج عن نطاق فنونهم ، إنما كانت تتغلغل بعمق في قلب هذه الفنون"^(١).

وفي فلسفة أرتور شوبنهاور Arthur Schopenhauer (١٧٨٨-١٨٦٠) كانت الموسيقى تعد "تعبيراً موضوعياً مباشراً ، وصورة للإرادة الكلية ، شأنها شأن العالم نفسه ، بل كالمثل ذاتها ، التي تكون مظاهرها المتعددة عالم الأشياء الفردية" فالموسيقى في رأي شوبنهاور "ليست كالفنون الأخرى" في كونها للمثل الأفلاطونية ، "وإنما هي صورة لنفس الإرادة التي تعد المثل مظهراً موضوعياً لها . لهذا كان تأثير الموسيقى أقوى وأعمق بكثير من تأثير الفنون الأخرى ، إذ أن هذه الفنون الأخرى لا تتحدث إلا عن مظاهر ، على حين أن الموسيقى تتحدث عن الشيء في ذاته"^(٢). ذلك لأن العمارة والنحت والتصوير تعبر عن مراحل متدرجة تنكشف بها إرادة الإنسان وجهوده ، أما الموسيقى فهي العمل الذي يتوج هذه كلها ، لأنها هي المجموع الكامل لكل تعبير فني ، وصوت الإرادة الكاملة للإنسان والطبيعة . فبالموسيقى تكشف الطبيعة لنا عن أسرارها الباطنة ودوافعها وأمانيتها بطريقة تجل على العقل ولكن يدركها الشعور . ولقد وجه شوبنهاور لومه إلى ليبنتس

(١) أ. ف. كاريت ، المرجع المذكور ، ص ١٥٦ .

(٢) "العالم إرادة وتمثلاً" ، المجلد الأول "العالم تمثلاً" ، ص ٢٠١ ، طبعة The Modern Library ، نيويورك ١٩٢٨ .

لأنه رفض الموسيقى حين جعلها حساباً لا شعورياً لأعداد . وحوار كلمة ليستنس بالطريقة الملائمة لمعتقداته الخاصة - كما فعل سقراط في محاوره فيدون - فقال إن الموسيقى ليست حساباً لا شعورياً لأعداد ، وإنما هي ممارسة غير واعية للميتافيزيقا أى أنها تفلسف لا شعورياً.^(١)

وقد اتفق شوبنهور مع كانت وهيجل على أن الموسيقى فن يعبر بطريقة غير محددة المعالم . فهو يقول إن الموسيقى "لا تعبر عن هذا الفرح المعين أو ذاك أو هذا الحزن أو الألم أو الرعب أو السرور أو المرح أو الطمأنينة أو ذاك ، وإنما هي تعبر عن الفرح والحزن والألم والرعب والسرور والطمأنينة في ذاتها . أى بطريقة مجردة إلى حد ما . فهي تعبر عن الطبيعة الكامنة لهذه المشاعر ، دون إضافات من الخارج ، وبالتالي دون دوافعها الظاهرية . ومع ذلك فنحن نفهمها ، في هذه الخلاصة المستمدة منها ، على أكمل نحو."^(٢)

والموسيقى في رأى شوبنهور صورة للإرادة ، كما أن الأصوات الموسيقية تناظر مراحل معينة في تطور الطبيعة . فأخفض الأصوات الهارمونية ، وهو "الباص" أشبه بالطبيعة الخام غير العضوية ، التي يتركز عليها وينشأ ويتطور منها كل شيء آخر والأصوات الأربعة تناظر العالم المعدنى والنباتى والحيوانى ، بحيث يكون اللحن هو "أعلى مظهر موضوعى للإرادة ، يناظر الحياة العقلية وفاعلية الإنسان."^(٣) وكما أن اللحن ارتباطاً مقصوداً ذا دلالة من بدايته إلى نهايته ، فإن لنظيره فى الإنسان مثل هذا الارتباط ، إذ يعكس الماضى ويستبق المستقبل فى حينه العقلى إلى الكلية والاستمرار.

وبينما كانت النظريات المالية فى القرن الثامن عشر تقلل من قيمة موسيقى الآلات ، فإن القرن التاسع عشر قد جعل قيمة موسيقى الآلات الخالصة تسمو على قيمة الكلمة المنطوقة . وقد كتب أ. ت. أ. هوفمان E. T. A. Hoffmann

(١) المرجع نفسه ، ص ١٩٩ - ٢١١ - فيدون ، ٦١ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ٢٠٦ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٢٠٣ - "فى ميتافيزيقا الموسيقى" الفصل التاسع والثلاثون .

(١٧٧٦-١٨٢٢) شاعر الرومانتيكية ، يقول في نقده لسيمفونية بينهوفن الخامسة :
"عندما يتحدث المرء عن الموسيقى بوصفها فناً مستقلاً فعليه دائماً أن يقتصر في
تفكيره على موسيقى الآلات ..."^(١) وقد أعرب فيكس مندلسون Felix Mendelssohn (١٨٠٩-١٨٤٧) ، موسيقى الرومانتيكية ، على أن آرائه الجمالية في
رسالة قال فيها "إن الأفكار التي تعبر عنها المؤلفات الموسيقية الجيدة ليست أغمض
وإنما هي أوضح ، من أن تعبر عنها الكلمات." وكان يعتقد أن الموسيقى الجيدة "لا
تصبح أكثر دلالة أو معقولة عن طريق التفسيرات الشعرية ، وإنما تصبح أقل دلالة
ووضوحاً".^(٢)

والواقع أن فلسفة شوبنهور تحمل طابع العصر الرومانتيكي في الموسيقى
بوضوح . فهو يثبتنا بأن "الموسيقى لو اتحدت بالكلمات أكثر مما ينبغي ، وحاولت
أن تشكل وفقاً للحوادث ، لكانت بذلك تحاول أن تتكلم بلغة غير لغتها . والواقع أن
أحداً لم يتحرر من الخطأ بقدر ما تحرر منه روسيني ، ومن هنا كانت موسيقاه تتكلم
لغتها الخاصة بوضوح وصفاء إلى حد لا تحتاج معه إلى كلمات ، وهي تحدث تأثيرها
الكامل عندما تؤديها الآلات وحدها".^(٣) وإذن فليست للكلمات إلا قيمة ثانوية ، بل
هي تكون أحياناً دخيلة على اللحن المتصل أو فقرة الفناء المتموج الصادر
Coloratura ويضيف شوبنهور في فصل له بعنوان "في ميلايزيقا الموسيقى" قوله :
"يقدر ما يكون من المؤكد أن الموسيقى ، بدلا من أن تكون مجرد تابع للشعر ، هي
فن مستقل ، بل هي أقوى الفنون جميعاً ، وبالتالي فهي تبلغ غاياتها بوسائل خاصة
بها تملأ - بهذا القدر نفسه لا تكون الموسيقى في حاجة إلى كلمات الأغنية أو
حوادث الأوبرا ... فالكلمات هي ، وستظل دائماً ، إضافة غريبة بالنسبة إلى
الموسيقى ، لها قيمة ثانوية ، وإن تأثير اللحن أقوى وأصدق وأسرع إلى حد لا متناه
من تأثير الكلمات . لذلك ، فإذا أدمجت الكلمات بالموسيقى ، فمن الواجب أن

(١) ألفريد أينشتاين : الموسيقى في العصر الرومانتيكي . ص ٢٢-٢٣ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ٦ .

(٣) العالم إرادة وتمتلا . ص ٢٠٧ .

يكون لها مركز ثانوي بحث ، وأن تنكيف تماماً تبعاً لها .^(١) ومن ذلك ينبغي شوبنهور إلى أن الموسيقى قادرة دون شك بوسائلها الخاصة ، "على التعبير عن كل حركة للإرادة ، وكل شعور ، ولكننا بإضافة الكلمات نلتقي ، إلى جانب هذه ، موضوعات هذه المشاعر ، والدوافع التي أثارها".^(٢) وكما أن الكلى يمكن أن يتمثل في موضوع يجسده ، بلغة الفلسفة ، فكذلك يمكن أن يندمج المضمون الغامض للموسيقى ، في أي لحن ، بالمعنى العيني لكلمة مثل الشعور.

ولقد أعلن ريتشارد فاغنر Richard Wagner (١٨١٣-١٨٨٣) ولاءه ظاهرياً لهذه الفلسفة في الموسيقى ، غير أن من السذاجة الاعتقاد بأن فاغنر ، الذي حاول إدمج الفنون بمزج النص باللحن ثم وضع هذا كله في مقابل أوركسترا هائل في ضخامته - كان يأخذ آراء أمير التشاؤم (شوبنهور) مأخذ الجد . فأساس فلسفة شوبنهور الموسيقية هو الاعتقاد بأن اللحن له الحق في أن يوجد بذاته ، مستقلاً عن النص والأحداث التي تدور على خشبة المسرح . أما فاغنر فقد اعترض بشدة على هذه الفلسفة كما مارسها الإيطاليون ، ومن هنا كان غير متسقي مع ذاته عندما قبلها عند شوبنهور.

ولقد كان الفيلسوف الذي أدرك بوضوح ما في موقف فاغنر هذا من التناقض هو فريدريش نيتشه Friedrich Nietzsche (١٨٤٤-١٩٠٠) غير أن نيتشه ذاته قد وقع في تناقض صارخ عندما حمل على الرومانتيكية ووصفها بالانحلال ، في الوقت الذي كانت فيه آراؤه الجمالية في الموسيقى لا تقل تمثيلاً مع العصر الرومانتيكي في الموسيقى عن آراء شوبنهور . فهو كهذا الأخير يرفع قيمة اللحن فوق الكلمة المنطوقة ، ويقول ، في لهجة تذكرنا بهيودور إلى حد ما : "علينا أن ننظر إلى الأغنية الشعبية على أنها المرآة الموسيقية للعالم . وعلى أنها اللحن الأصلي ، باحثاً لنفسه عن ظاهرة حالمة موازية ، ومعبراً عنها في الشعر . وعلى ذلك فاللحن له الأولوية ، وهو كلى شامل ، وبالتالي فهو يقبل تعبيرات موضوعية تختلف باختلاف

(١) العالم إرادة وتمثلاً ، الفصل التاسع والثلاثون ، ص ٢٣٢ ، ٢٣٣ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ٢٣٤ .

النصوص "بى تناف إليه"^(١) وهو يواصل كلامه قائلاً "إن مناقشتنا كلها تنصب على تأكيد أن الشعر يعتمد على روح الموسيقى مثلما أن الموسيقى، فى سيادتها المطلقة، لا تحتاج إلى الصورة والمفهوم، وإنما "تقبلهما" فقط، بوصفهما عنصرين مصاحبين لها. فليس فى وسع قاصد الشاعر الغنائى أن تعبر عن شيء لم يكن من قبل كامناً فى ذلك الطابع الكلى المطلق للموسيقى، الذى دفعه إلى التعبير المجازى ومن المستحيل أن تعبر اللغة تعبيراً كافياً عن الرمزية الكونية للموسيقى، لأن الموسيقى ترتبط فى علاقة رمزية بالتناقض الأسمى والألم الأسمى فى قلب الوحدة الأولى، وبالتالي فهى ترمز إلى مجال يتجاوز كل الظواهر ويسبقها. والأصح أن نقول إن كل الظواهر، بالنسبة إليها، هى مجرد رموز. ومن هنا فإن اللغة، بوصفها أداة الظواهر ورمزها، لا يمكنها بأية حال أن تعبر عن الأعماق الباطنة للموسيقى. وكل ما تقدر عليه اللغة، عندما تحاول محاكاتها، هو أن ترتبط بها ارتباطاً سطحيّاً على حين أنه لو اجتمع للشعر الغنائى كل ما فى الدنيا من فصاحة، فلن يقربنا منا خطوة واحدة"^(٢).

وهناك تشابه ملحوظ بين مفهومي الديونيزية والأبولونية عند نيتشه، وبين شوبنهاور السابق بين الموسيقى والفنون التصويرية أو التمثيلية وفى "ميلاد التراجيديا" فترة تشهد بهذا التشابه، وإن يكن نيتشه قد اقتصر فيها على الإشارة إلى شوبنهاور دون أن يذكر اسمه.^(٣) فقد كان نيتشه ينظر إلى الموسيقى على أنها وسيلة يستطيع بها الإنسان أن يعيد تقويم قيمه، وأن يحول هذا العالم الأسمى إلى مجال أروع وأفضل يعيش فيه الإنسان، مؤقناً على الأقل. ذلك لأن الموسيقى فى رأيه هى قبل كل شيء فن الانفعال، أى أنها ديونيزية بطبيعتها. والفنان ولا سيما الموسيقى، هو الذى يستطيع، فى مجاله الخاص، أن يطهر المجتمع الفاسد.

(١) "ميلاد التراجيديا" The Birth of Tragedy ١٩٨ (ترجمة كليفتون فاديرمان Clifton P. Fadiman)، الناشر The Modern Library، نيويورك ١٩٣٧.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٠٢.

(٣) المرجع نفسه، ص ٢٧١.

فالموسيقى يمكنه أن ينقلنا إلى أجواء أنقى وأصفى بأن يزيد منه كمالات عن طريق تحقيق أمانينا ورغباتنا بالخيال في إطار شكلي ، وبذلك يساعد على إضفاء الانسجام والنظام على حياتنا المتخبطة في الفوضى.

ومن رأى نيتشه أن فاجنر قد وقع في خطأ آخر إذ حاول أن يخلص البشرية بشخصية لا طعم لها ، هي شخصية "بارسيفال" الساذجة التي لم تعرف الحب ولا الخطيئة . أما شخصية "كارمن" فهي على الأقل قد أحبت وخسرت المعركة ، وقد عاب نيتشه على فاجنر أنه لجأ إلى الخيال الرومانتيكي وتمسك بالإيدولوجية المسيحية في الوقت الذي كان من الواضح فيه أن آخر مسيحي قد مات على الصليب ، وأن المسيحية بوصفها أسلوباً في الحياة ، مبنية على قيم زائفة . أما بيزيه Bizet فقد عرض الحياة بطريقة واقعية على مشاهديه . فأحد الموسيقيين قد انتهى به الأمر إلى أن يدير ظهره للحياة ، أما الآخر فقد واجهها مباشرة . وهكذا أصبح فاجنر هو الفنان الزائف الذي يتعامل مع الخداع والتظاهر ، وذلك إذ يمجّد الإرادة في تريستان ، ثم يقضى عليها في بارسيفال الزاهد . أما بيزيه فهو الفنان الحقيقي الذي واجهت شخصياته الحياة وسعت إلى تحقيق ذاتها في عالم مليء بالفوضى.

وفي النهاية ، اتفق نيتشه مع أفلاطون في قوله "ما أكذب الشعراء !" واتهم كل الفنانين بأنهم يحتمون بالسلطان ، إذ أنهم "كانوا في كل العصور خدم مطيعين لمذهب أخلاقي أو فلسفة أو عقيدة" وإذ وصل نيتشه إلى هذا الحد من المرارة ، فقد رأى أن الإنسان الأرقى وحده (السوبر مان) هو القادر على أن يعيد تقويم كل القيم التي تحيا بها ، وكان في ذلك تقنيدي لرايه الأصلي القائل إن الفن هو في أساسه "تأكيد إيجابي للحياة ، وتمجيد وتأييد لها" وقد اتفق شوبنهور على أن الموسيقى تتيح لنا مهرباً ، وفترات من الهدوء والسلام . ولكن على حين أن الموسيقى كانت في رأى شوبنهور تتيح الانتقال من الإرادة إلى التخيل ، ومن الرغبة إلى التأمل ، فإنها عند نيتشه تمكّننا من أن نسمو فوق عالمنا الأصم المتخبط إلى عالم وضاء ، يعبر عن رغباتنا وآمالنا.

تأثر فاجنر ، في المراحل الأولى من حياته الفنية ، بالفيلسوف لودفيج فويرباخ .. Feuerbach (١٨٠٤-١٨٧٢) . وكان فويرباخ قد هاجم اللاهوت المحافظ في أيامه بالقول إن للمسيحية أصلاً بشرياً ، وأن الفلسفة لا تزيد كثيراً على لاهوت منكر . ولقد كان هذا التفسير الطبيعي للمسيحية ، الذي صور الخالق بأنه مجرد مثل أعلى متغير خلقه الإنسان واحتفظ به لكي يلبى حاجة جمالية ودينية - كان متمشياً مع الثورة التي قامت في ألمانيا في أواسط القرن التاسع عشر ، ضد الأوضاع الاجتماعية القائمة ، والعقيدة التقليدية ، والقوالب الفنية العتيقة . ولقد كان فاجنر في كتابه : "لعمل الفني في المستقبل" (١٨٥٠) قد اقتبس العنوان ذاته من كتاب فويرباخ "أصول فلسفة المستقبل" (١٨٤٣) ، وكانت تصدره في طبعته الأصلية التي نشر فيها بوصفه بحثاً مستقلاً ، رسالة كتبها فاجنر إلى فويرباخ ، تبدأ بقوله : "لن أستطيع أن أهدى بحثي هذا إلى أحد سواك ، يا سيدي العزيز ، إذ أنني إنما أعيد به إليك ما هو ملكك" (١).

وبعد ذلك بوقت قصير ، نبه نيته فاجنر إلى أهمية فلسفة شوبنهاور الجمالية وسرعان ما تحول فاجنر من ديالكتيك فويرباخ إلى فكرة الإرادة عند شوبنهاور . ولكن فاجنر ، بمضى الوقت ، غير فلسفته الفنية مرة أخرى إذ تخلى عن الإرادة في سبيل الاستسلام المسيحي فبينما كانت "تريستان" تمثل الإرادة وتحقيقها . كانت "أفول الآلهة Gotterdammerung" وبارسيفال^(٢) تمثل القدرية والاستسلام للذين ظهرا في المراحل النهائية لفلسفة شوبنهاور ، والذين صورهما فاجنر على أنها هزيمة الشهوة والطمع وانتصار الأخلاق المسيحية عن طريق فضائل البراءة والرحمة . أما

^(١) أوليفر سترونك : قراءات في المراجع الأساسية للتاريخ الموسيقي . ص ٨٧٤.

^(٢) يقول ألفريد أينشبين في كتابه "الموسيقى في العصر الرومانتيكي" ، ص ٢٣١ : "إن البطل (في فانهوفر ١٨٤٥) ينتقل من النعمة الحسية إلى النوبة المخلصة ، وتحل محل البطلة الشجاعة "قديسة" . فهذه الأوبرا كانت أول جرح بين الشهوة والتقوى عند فاجنر ، وفيها استغل العاطفة الدينية المشبوبة في التأثير المسرحي . وهي الصفات التي عادت إلى الظهور في دراما "بارسيفال" على نحو أكثر تركيزاً".

نيتشه ، الذى كان قبل ذلك قد حول فاجنر من فويرباخ إلى شوبنهاور ، و الذى كان هو ذاته من أنصار فلسفة الإرادة ، فقد سأل فاجنر بتهكم فى كتابه "أصل نشأة الأخلاق The Genealogy of Morals " إن كان بارسيفال "يمثل ردة وعوداً إلى المثل العليا المسيحية المريضة الجاهولة" ثم تحول إلى فاجنر ، نصير الرومانتيكية ، والرجعى فى عقيدته الذى كان فى الأصل يقف فى صف فويرباخ فى موقفه من الأسطورة المسيحية ، فقال : "وأخيراً نرى تحولاً إلى إلغاء الذات ومحوها من جانب فنان كان حتى ذلك الحين يكرس كل ما فى إرادته من عزم لعكس هذا ، أعنى لأعلى تعبير فى ممكن عن الروح والبدن . ولم يقتصر على ذلك فنه ، بل طبقه فى حياته أيضاً . وما عليكم إلا أن تذكروا مدى حماسة فاجنر فى اقتفاء أثر فويرباخ . فقد رن شعار فويرباخ عن "التعلق الصحى بالحسيات" فى آذان فاجنر فى ثلاثينات هذا القرن وأربعيناته ، كما رن فى آذان كثير من الألمان ... وكان فيه الخلاص . أتراه إذن قد غير رأيه فى هذا الموضوع؟ إذ يبدو على أية حال أنه أراد بمضى الوقت أن يغير تعاليمه فى هذا الموضوع .. ولا يتجلى هذا فقط فى أبواق بارسيفال تدوى على المسرح ، بل إن فى تلك التخليطات الكثيبة المتشنجة الحائرة التى أنتجها فى سنواته المتأخرة مئات المواضع التى تتجلى فيها مظاهر رغبة خفية وإرادة - إرادة منكسرة ، قلق ، مستترة ، هدفها الدعوة إلى الرجوع القهقرى ، وإلى تحويل العقيدة ، وإلى المسيحية ، وروح العصور الوسطى ، والقول لأنصاره : كل شيء زائل غريب ! فلتلتمسوا الخلاص فى عالم آخر .. بل لقد ذهب إلى حد الإشارة ذات مرة إلى "دم المخلص" ^(١).

أما إدوارد هانسليك .. Eduard Hanslick (١٨٢٥-١٩٠٤) فكان يعارض إدماج فاجنر للفنون ، والمفهوم الرومانتيكى فى توحيد الموسيقى والشعر . وقد اتفق مع هربارت على أن الموسيقى لا تنقل المعانى ، وإنما هى تتألف من نماذج نغمية تطور ألحانها الرئيسية بطريقة محددة ، وعلى أنه ليس من مهمة الموسيقى أن تكون

(١) ترجمة هوراس سامويل Horace B Samuel ، ص ٩٨ . الناشر : The Modern Library نيويورك ١٩٣٧ .

وسيلة لتصوير شيء أو رواية قصة أو التعبير عن حالات انفعالية . والواقع أن الموسيقى الرومانتيكي كان يحاول أن يصور النطاق الكامل للمشاعر الإنسانية في موسيقاه ، كرد فعل على النزعة الذهنية الجافة للمذهب العقلي في القرن السابع عشر ، غير أن المعاني الانفعالية في الموسيقى إثم وجريرة في نظر أنصار الموسيقى الخالصة كالفيلسوف هربارت والنقاد هانسليك.

ولقد كتب هانسليك في كتابه "الجميل في الموسيقى The Beautiful in Music" يقول : "إذا أردنا أن نقرر إن كانت الموسيقى تتصف بصفة التحدد ونبحث في طبيعتها وخصائصها ، وفي حدودها واتجاهاتها ، فمن الواجب ألا نأخذ في اعتبارنا أي شيء سوى موسيقى الآلات . فما تعجز موسيقى الآلات عن الوصول إليه ، يتجاوز أيضاً نطاق الموسيقى بمعناها الصحيح : إذ أن موسيقى الآلات هي وحدها الموسيقى الخالصة المكتفية بذاتها ... ولفظ "الموسيقى" ، بمعناه الصحيح ينبغي أن تستبعد منه المؤلفات التي تلحن فيها الكلمات ... بل إن من الواجب أن تستبعد من مجال الموسيقى المؤلفات التي يقدم لها بنصوص مكتوبة ، أو ما يسمى بالموسيقى ذات البرنامج فاتحاد الموسيقى بالشعر ، وإن كان يزيد من قدرتها ، لا يوسع حدودها." ^(١) وبعد صفحات يضيف هانسليك : "إن السبب الأكبر في عجز الناس عن كشف عناصر الجمال التي تحتل بها الموسيقى الخالصة هو أن المذاهب الجمالية القديمة كانت تحط من قدر عنصر المحسوس ، وتخضع الموسيقى لاعتبارات الأخلاق والشعر - أو "لفكرة" في مذهب هيغل." ^(٢)

وإذن فقد كان هانسليك يعد الموسيقى فناً مكتفياً بذاته ، لا يشير إلى أي شيء خارج نطاق النغم الخالص والإيقاع . فليس في مقدور الموسيقى أن تصور شخصيات أو موضوعات مادية أو تفسر مذاهب فلسفية ، وإنما تقتصر الموسيقى على مجال الصوت . ولكن يرى أنه إذا كانت النماذج الصوتية المتحركة بعد تطويرها لحنياً هي التي تؤلف مضمون الموسيقى ، فإن الشكل والمضمون واحد في

^(١) ترجمة جوستاف كوهين Gustav Cohen ، ص ٤٤-٤٥ : النشر : Novelle and Co. لندن ١٨٩١.

^(٢) المرجع نفسه ، ص ٦٩.

الموسيقى ، إذ ليس للموسيقى مضمون بخلاف نماذجها الصوتية الخالصة . وإذن فالأفكار التي يصورها الموسيقى هي أفكار موسيقية خالصة . وعندما يخطر اللحن بذهنه يكون لحناً خالصاً ، ولا يمثل شيئاً سوى ذاته فحسب ، وليست الفكرة الموسيقية إلا فكرة نغمية ، لا فكرة منطقية يتعين ترجمتها في البدء إلى لغة الأنغام وليس لفلسفة الفن الموسيقى شأن بالحياة الشخصية للموسيقى أو غرامياته أو عداوته وإنما هي تتعلق بإنتاجه فحسب ، من حيث ما تدلنا عليه الموسيقى ذاتها.

ولقد كان هانسليك من أنصار الموضوعية في فلسفته الجمالية ، شأنه شأن كل أصحاب النظرة الخالصة إلى الفن : فكان يرى أن العمل الموسيقي يكون جيداً أو رديئاً بناءً على صفاته الكامنة ، فالعمل الفني مستقل بذاته ، وينبغي ألا يترك للتقدير الذاتي للمستمع الذي يحكم على الموسيقى وفقاً لحالته النفسية . ولا بد للتجربة الجمالية من نشاط عقلي ، إذ أن هانسليك قد رفض الرأي الرومانتيكي القائل إن الموسيقى هي قبل كل شيء تعبير عن الشعور فلا يمكن تحديد القيمة الفنية للموسيقى على أساس تأثيرها في المشاعر ، وإنما الواجب أن يصدر هذا الحكم بواسطة العنصر الروحي والعقلي في الإنسان ، ولا يمكن أن تكون الموسيقى تجربة جمالية لدى الشخص الذي يستخدمها عاملاً جانبياً ماعداً في أحلام يقظته ، وإنما هي بالنسبة إليه مخدر فحسب . ومن هنا فإن "فالسات" شترواس لم تعد موسيقى بمجرد أن رقص الناس على أنغامها.

ولقد كان جلوك يجعل للشعر الأسبقية على الموسيقى ، على حين أن موتسارت رأى أن من الواجب أن يكون الشعر ابناً مطيعاً للموسيقى . أما الموسيقيون الرومانتيكيون فقد تحدوا عن "لغة للموسيقى" تجمع بين الشعر والغناء . وأما فاجنر فقد اعتقد أنه حقق الاندماج بين الفنون على أكمل نحو في الدراما الموسيقية . وعلى هؤلاء جميعاً رد هانسليك بقوله : إن الموسيقى فن مستقل قائم بذاته.

وقد كتب هانسليك يقول : "لقد تسبب روبرت شومان Robert Schumann في أضرار جسيمة بقضيته القائلة إن المبادئ الجمالية لأحد الفنون هي مبادئ الفنون الأخرى ، ولكن المادة وحدها هي التي تختلف وفي مقابل ذلك يقول

جريلبار تسر Grillparzer^(١) برأى مخالف تماماً، ويتخذ الموقف الصحيح إذ يقول: "لعل أحداً لم يضرب بالفنون كما أضرب بها الكتاب الألمان عندما أدرجوها كلها تحت اسم جامع هو الفن. ولا جدال في أن بين الفنون أموراً كثيرة مشتركة، ولكنها مع ذلك تتباين تبايناً شاسعاً، لا في الوسائل التي تستخدمها فحسب، بل في مبادئها الأساسية أيضاً. ومن الممكن إبراز الاختلاف الأساسي بين الموسيقى والشعر بوضوح بالقول إن الموسيقى تؤثر في الحواس أولاً، وبعد أن تثير الانفعالات، تصل إلى العقل آخر الأمر. أما الشعر فإنه يبعث في البداية فكرة تثير بدورها الانفعالات، ولكنه لا يؤثر في الحواس كنتيجة نهائية لأعلى صورة أو أدناها. وإذن فالموسيقى والشعر يسيران في طريقين متضادين تماماً، إذ أن أحدهما يضيء على المادى صبغة روحية والثاني يضيء على الروحي صبغة مادية".^(٢)

ولم يغب عن ذهن الناقد هانسليك أبداً أن التجربة الجمالية هي في أساسها تجربة انفعالية، ولكنه رفض بشدة الرأي القائل إن "القيمة النهائية للجميل تتوقف دائماً على شهادة المشاعر" والواقع أن السمات الأساسية لنظريات شوبنهاور الجمالية تتمثل في هذا الناقد الذي عاش في فيينا أكثر مما تتمثل في منظم احتفالات بايرويت (فاجنز). فقد اتفق هانسليك مع شوبنهاور على أن موسيقى الآلات أرفع من الموسيقى التي يضيء عليها النص صبغة عقلية تصويرية. كذلك كان يردد آراء لشوبنهاور في قوله إن الموسيقى لا تستطيع بذاتها أن تمثل أو تعبر عن مشاعر محددة، أو تصور الحب أو الأمل أو الغضب أو الكراهية أو الغيرة أو اليأس. وانتهى مع شوبنهاور إلى أن موسيقى الآلات تسير تبعاً لقواعد موسيقية محددة. وليست تعبيراً عن مشاعر الموسيقى أو انفعالاته، كما تصور الرومانتيكيون. وقد رفض هانسليك الفكرة الأفلاطونية القائلة إن الموسيقى محاكاة للطبيعة. وكان ينتظر إلى السلم الموسيقي الغربي الحديث على أنه من صنع

^(١) فرانتز جريلبار تسر (١٧٩١-١٨٧٢) شاعر درامي نمساوي. له تراجم عديدة شعرية كثيرة، وكذلك أشعار غنائية، ورواية ثرية. انتقل في الوصاية الحكومية بالنمسا جزءاً كبيراً من حياته. (المترجم).

^(٢) المترجم نفسه، ص ١٦-١٧.

الإنسان، وأوضح أن الأصوات الطبيعية لا تطابق السلم الدياتوني . وقد نساءل عن حق "من الذى سمع فى الطبيعة مسافة الثالثة أو تألف السابعة مع الخامسة (وهى الدرجة المسيطرة فى السلم الدياتوني) dominant seventh chord كذلك سائر شوبهور فى قوله إن الموسيقى ليست نسخة أو صورة للإرادة الشاملة ، أو بتعبير أفلاطون ، ليست محاكاة للطبيعة الكونية ، وإنما هى تعبير عن الإرادة ذاتها ، بحيث أن الكون يكشف عن روحه فى الموسيقى ومن خلالها . فالموسيقى عند هانسليك ، كما كانت لها عند شوبهور ، حياة خاصة بها ، وعالم خاص بها ، يبعث فيه النظام فى الفوضى ، ويكون اللحن فيه أشبه باكتمال الحياة البشرية.

ولقد كان هانسليك من أنصار الفصل القاطع بين الفنون . وفى رأيه أن الموسيقى ذات البرنامج ، أى تلك التى تحاكي فيها الأصوات الطبيعية بالموسيقى كما هى الحال فى مصنف "الفصول" لهايدن أو السيمفونية الريفية لبيتهوفن ، يمكن أن تكون لها قيمة بوصفها محاكاة ، أو بوصفها مادة لحنية ، ولكن لا يمكن أن تكون لها القيمتان معاً . فمحاكاة الظواهر الطبيعية تضيف إلى الموسيقى عنصراً تصويرياً ، والموسيقى الخالصة لا تعود خالصة عندما تترك مجال عروض الأفكار الموسيقية وتبدأ فى تصوير ظواهر طبيعية أو تمثيل حالات شعورية بكل ما يتيح النظام النفسى من واقعية.

القسم الثالث - الموسيقى فى العصر الرومانتيكى :

كانت الفلسفة الجمالية للرومانتيكية تنظر إلى الجمال على أنه لا يخضع أو يدين لشيء إلا لذاته . وقد سارع الشعراء والفلاسفة والموسيقيون - فيما عدا القليل منهم - إلى اعتناق هذا المثل الأعلى الرومانتيكى فى الفن ، بوصفه تمهيداً لعالم أفضل يساعد الفن على تحقيقه . قد أعلن الشاعر نوفاليس Novalis (١٧٧٢-١٨٠١) أن "الرياضة تبدو فى الموسيقى ملهمة كالمثالية الخلاقة" وعرض "هوفمان" رأياً أشبه بمدذهب وحده الوجود . يقول فيه "إن روح الموسيقى تتغلغل فى الطبيعة كلها" ثم طلق مبتغى ريفاه الشعرية على سمفونية بيتهوفن الخامسة (من مقام دو الصغير) فأضاف أن الموسيقى هى أكثر الفنون رومانتيكية . إن لم تكن هى الص

الرومانتيكي الوحيد . ولم يكن الفلاسفة بأقل نزوعاً إلى الصوفية . فقد عرا شلنج Friedrich Schelling (١٧٧٥-١٨٥٤) إلى الموسيقى صفات روحية . وقال رودلف لوتس Rudolf Lotze (١٨١٧-١٨٨١) إنه يستطيع أن يرى في الموسيقى حركات الكون وأنها تميظ اللثام عن أحداث الدراما الكونية . وكان هيجل قد ميز العصر الكلاسيكي من العصر الرومانتيكي بطريقة بسيطة ، هي أن الموضوع في المذهب الكلاسيكي يسيطر على الشكل أو القالب ، على حين أن الشكل أو القالب في الرومانتيكية هو الذي يستوعب الموضوع في داخله .

ولقد كان الموسيقى الرومانتيكي يعد نفسه ثورياً ، ونبياً يدعو إلى عصر جديد في الفن يستطيع فيه أن يصلح حياة الإنسان . وكان يرى أن فلسفته الجمالية يمكن أن تحل محل الدين ، وأن فنه قادر على أن يكون بديلاً للأخلاق التقليدية الدلية . وفي هذه الظروف ارتفعت الموسيقى ، بين سائر الفنون ، إلى مكانة لم تبلغها من قبل على الإطلاق : فقد أصبح الفن الموسيقى ، ذلك الفن الذي وصفه شوبنهاور بأنه تعبير عن الإرادة الكلية ، لا مجرد صورة لها ، يسود جميع الفنون الأخرى ، وحاول الشعراء والمصورون إدخال عناصر موسيقية في الوسائط التي يستخدمها كل منهم . وقد لخص وولتر باتر Walter Pater (١٨٣٩-١٨٩٤) أهم خصائص الفلسفة الجمالية للعصر الرومانتيكي بقوله إن جميع الفنون ينبغي أن تسعى إلى تحقيق الأوضاع السائدة في الموسيقى ، حيث يستوعب الشكل المضمون تماماً . ولقد كان المؤلف الموسيقي ، في القرن الثامن عشر ، يعد صانعاً محترفاً يعمل في خدمة الدين أو تحت إمرة سيده . أما في القرن التاسع عشر فقد رفض الموسيقى مركز الصانع المحترف ، وكان يكتب موسيقاه في ظل حرية شخصية قل إن يتمتع بها الفنانون في أي عهد . وقد طور الموسيقى فن السيمفونية ، ووسع نطاق الأوبرا بحيث أصبحت عرضاً رائعاً ، عبر عن وحدته في أغان فنية (ليدر) وعاطفية عميقة . وهدفنا في هذا القسم أن نوضح كيف عبر الموسيقيون الخلاقون في العصر الرومانتيكي عن أنفسهم من خلال الموسيقى . لذلك سنقدمهم حسب آرائهم الجمالية وقومياتهم .

بدأت الأوبرا الرومانتيكية في ألمانيا على يد كارل ماري فون فيبر Carl Maria Von Weber (1786-1826) بالأوبرا الشعبية "در فرايشوتس Undine" (1821) وقد ظهرت قبل "در فرايشوتس" أوبرا "أوندينه Freischutz" (1821) لهوفمان وأوبرا "فاوست Faust" للويس شبور Louis Spohr (1784-1859)، ولكن لا يمكن وصف أى منها بأنها رومانتيكية في موسيقاها بالمعنى الصحيح. بعد عامين أخرج فيبر أوبرا "أويرانتي Euranthe" التى وصفها بأنها "أوبرا بطولية رومانتيكية عظيمة في ثلاثة فصول" ولقد كان المثل الجمالى الأعلى لفيدر هو جعل الأوبرا فناً تترج فيه الموسيقى والشعر والممثل - وهو المثل الأعلى الذى بلغ أوج اكتماله فى الدراما الموسيقية عند ريتشارد فاغنر.

ولقد كان فرانتس شوبرت Franz Schubert (1797-1828)، وهو أكثر الرومانتيكيين رومانتيكية، ومنشئ الأغنية الفنية الألمانية - كان يفوق بيتهوفن ذاته فى خلق ألحان جميلة، وأدت ألحانه الدافئة، الزاهية، المناسبة، إلى زيادة تأثير مجموعة كبيرة من أجمل المقطوعات الشعرية الألمانية: فقد ألهمه تبجيله لجوته أن يصنع ألحانا لكثير من أشعاره. غير أن جوته لم يكن يبادل شوبرت تقديره لعبقرته. ذلك لأن شوبرت كان يرى أن للحن السيادة المطلقة على الكلمة المنطوقة، على حين أن جوته كان يعتقد أن الموسيقى ينبغى أن تكون خاضعة للنص فى الأغنية الفنية (ليد).

ولقد كان الميل الكلاسيكى البسيط الكامن فى الموسيقى فيلكس مندلسون متعارضاً تعارضاً تاماً مع ميول معاصريه: بريوز، وليست، وفاغنر. فعلى حين أن هؤلاء الثلاثة كانوا يسعون إلى تحقيق مؤثرات موسيقية جديدة، وعملوا على تضخيم الأوركسترا، فإن مندلسون، الذى ظل طوال حياته تابعاً مخلصاً لموتسارت قد استمر يكتب بأسلوب كلاسيكى بسيط. والواقع أن عبادته للحن، وحاسة الإتقان والكمال التى كان يتصف بها، قد أضفت على موسيقاه طابعاً عذباً مناسباً يقترب أحياناً من سحر شوبرت ولقد كان مندلسون، شوبرت، ابناً للعصر الرومانتيكى قبل كل شيء وعندما سئل عن كلمات لمجموعته "أغنيات بلا كلمات" أجاب بأن

الكلمات تعجز عن التعبير عن موسيقاه ، ومن هنا كان قوله : "إن اللفظ لا يعنى للشخص المعين ما يعنيه الآخر ، وإنما القطعة الموسيقية وحدها هي التي تثير نفس الحالة النفسية".

وكان روبرت شومان Robert Schumann (1810-1856) هو خليفة شوبرت في إبداع الأغنية الفنية الألمانية (ليد) . وكان شومان يرى في الأصل أن موسيقى الآلات قادرة على التعبير عما يستحيل التعبير عنه ، وعلى التوغل في أعماق البشر . ولذلك قال ، بطريقة رومانتيكية واضحة ، إن الكلمات والنصوص تضيء على هذه المشاعر طابعاً عقلياً تصورياً . فالكلمات هي الأغلال التي تكبل المشاعر . ومن هنا ظل شومان ، طوال الأعوام الثلاثين الأولى من حياته ، يعمل على التعبير عن هذه المشاعر الموسيقية في مؤلفاته . ثم تحول بعد ذلك إلى فن شوبرت وشعر هينه Heine ، وألف عدداً كبيراً من الأغنيات الفنية (ليدر) ذات الطابع الرومانتيكي الصرف.

أما فرانتس ليست Franz Liszt (1811-1886) فكان ذا نزعة إنسانية اجتماعية ، كما كان موسيقياً تقديمياً ، فضلاً عن كونه رجل كنيسة^(١) . ولقد أشار ليست إلى باخ على أنه القديس توما في مجال الموسيقى : ذلك لأن القديس توما قد جمع بين الإيمان والعقل في مركب واحد ، وكذلك اعتقد ليست أن باخ قد سار بالشعور والعقل إلى وحدتهما النهائية في فن الموسيقى وقد أمضى ليست حياته وهو يحاول تحقيق وحدة أوثق بين الموسيقى والشعر ، وكان ينظر إلى الشعر على أنه الحافز إلى الإبداع الموسيقي ، ولكنه كان يعتقد أنه بعد تحقيق الوحدة بين الكلمة واللحن ، وبين العقل والشعور ، فمن الواجب أن تترك الموسيقى حرة لكي تمجد هذه الوحدة ، وتسمو بها إلى أعلى قمم الوجد الرومانتيكي ففي رأيه أن المؤلف الموسيقي يمزج في موسيقاه بين أسرار الكون وبين منطق الفيلسوف ، وهو قد تصور

^(١) لم يكن ليست رجل كنيسة طوال حياته ، بل لقد قضى الجزء الأكبر من حياته يمارس المتع الدنيوية بنشاط بالغ ، ولكنه أعلن توبته في الجزء الأخير من حياته ، وأنتم عليه البابا برتبة دينية . (المترجم) .

أن معقولية المفكرين المنطقيين ووجد الصوفيون ينكسون على الفن الموسيقي الإلهي.

ولقد كان ليست يتميز بطبيعة مزدوجة : فالغزلة التي كان يتوق إليها والتي اهتدى إليها أخيراً في كنف الكنيسة ، تقف مع شخصيته الخلاقة بوصفه مؤلفاً موسيقياً على طرفي نقيض : ذلك لأن موسيقاه نابضة بالحياة والحركة ، وتحفل بالموضوعات الشعبية . وقد كان يؤدي ألحانه أمام الجمهور بروح من التعاطف معهم وكان في الوقت ذاته يحرص على إظهار مقدرته الخارقة على العزف على البيانو ، ويمضي في ذلك إلى حد يقرب من الاستعراض المكشوف . وكان ليست يناصر كل قضية لها صلة بالموسيقى ويؤيد الاتجاهات التحريرية في الحكم ، وذلك بتقديمه معونات سخية إلى الموسيقيين المكافحين وبذل جهوده لتشجيع التقدم الاجتماعي.

ولقد كتب روبرت فرانز Robert Franz (1815-1892) أغنيات فنية (ليدر) على طريقة شوبرت وشومان ، وإن كانت أغنياته أقل جرأة وأقرب إلى الطابع الحالم ، كما أنها كانت تتفاوت من ألحان شعبية إلى أغنيات فنية كلماتها من تأليف الشاعر هينة.

ولقد وصف الكثيرون موسيقى أنطون بروكنر Anton Bruckner (1824-1896) بأنها تعبير عن إيمانه الكاثوليكي المتحمس . ونظراً إلى أنه كان مشهوراً بالتلمذ على فاجنر ، فإن الناقد هانسليك لم يجده نداً لموسيقاه المفضل ، برامز ولكن الأمر الذي فات هانسليك هو أن موسيقى ذلك الفنان العميق التدين قد تخلصت من العناصر الشعرية والوصفية التي شاعت لدى الرومانتيكيين ، واستعاضت عنها بالتطوير الموضوعي لأفكار موسيقية ، هي دون شك ناشئة عن مشاعر دينية ، ولكنها معروضة بوصفها موسيقى خالصة.

أما يوهان شتراوس Johann Strauss (1825-1899) فكان يقدم في مقطوعاته من نوع الفالس تصويراً موسيقياً للروح المرحية المزعومة لفينا التي لم

تكن سعيدة إلى الحد الذى صورتها به موسيقاه فى السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر.

ولقد كان يوهانس برامز Johannes Brahms (١٨٣٣-١٨٩٧) يبحث عن الوحى فى المؤلفات البوليفونية لباخ ، وفى سيمفونيات بيتهوفن وأغنيات شوبرت وأفكار شومان الجمالية. وقد ظل ، بفضل استخدامه للقوالب التقليدية وتبجيله للماضى ، أقرب إلى فلسفة الكلاسيكيين منه إلى فلسفة الرومانتيكيين الذين حاولوا أن ينشقوا تماماً على الماضى . غير أن برامز و كان مسائراً للرومانتيكيين فى التجانه الدائم إلى استخدام ألحان شعبية : ذلك لأن الرومانتيكيين كانوا قوميين متحمسين وفى هذا الصدد كان برامز واحداً منهم . فقد مجد برامز قوميته الألمانية بتوزيعات، غنائية متعددة لألحان شعبية ، ودعم الأسس اللحنية لسيمفونيته وكونشرتاته بألحان من الحقول ومعارج المدينة . والواقع أنه كان أبرع الناس جميعاً فى إدماج مثل هذه الألحان الموسيقية الحسية فى المؤلفات الأوركسترالية . ولعل القليلين فقط هم الذين يقفون أنداداً لرشاقته فى الكتابة للصوت البشرى.

وفى موسيقى المؤلف الرومانتيكى المتأخر ، جو ستاف مالر Gustav Mahler (١٨٦٠-١٩١١) ، نجد اتجاهات لحنية متأثرة بموتسارت وشوبرت ، وكذلك مجاميع صوتية عميقة الرنين ، تثير شعوراً دينياً يذكرنا ببروكنر . غير أنه لم يكن يحفل كثيراً بالقالب الكلاسيكى إذا كان يعوق انسياب أفكاره الموسيقية وكان ميالاً إلى الإفراط فى الشجن أحياناً عندما يصب انفعالاته فى تقديم عرض موسيقى لأحداث حياته الخاصة . ولقد كانت مؤلفاته مفرطة الطول ، تعبر عن حالات نفسية تتفاوت من الكتابة والانتكاس إلى النشوة الخالصة . وكانت موضوعاته الرئيسية تتسم بنفس القلق الذى تتسم به روحه ، إذ أن هناك نزعة صوفية تأملية عميقة تغلغل فى أعماله . فهو فى موسيقاه يستطلع عجائب الطبيعة ويتساءل ما مصير الإنسان؟

وعلى حين أن كثيراً من القصائد الشعرية التى لحنها فرانز لا تكاد تستحق البقاء فى أغنيات ، فإن القصائد التى لحنها هو جو فلف Hugo Wolff (١٨٦٠-١٩٠٣) كانت تتميز بدوق أدبى رفيع . وقد أثنى فلف نصوصه المختارة بمشاعره

الموسيقية العميقة بفضل براعته الفائقة في الكتابة للصوت البشرى والبيانو المصاحب له . وقد بدأ فلف حياته متحمساً لفاجنر . ولكنه انقلب على الفلسفة الفنية للدراما الموسيقية "بما فيها من طيف حزين لفيلسوف شوبنهاورى واقف بالكواليس" كما كتب في رسالة مؤرخة في عام ١٨٩٠ ، وأشار إليها رومان رولان . ومع ذلك فقد كان فلف ذاته ، في نظر خصوم فاجنر ، متهما باتباع بعض الأساليب الفاجنرية وقد أشاروا للتدليل على ذلك ، إلى هارمونيائه المعقدة وتلويناته الكروماتية المحددة . أما في نظر فلف ، فإن الهارمونيا والتلوينات الكروماتية كانت مجرد وسيلة لتحقيق تأثير جديد ، أو لون غير مألوف ، وإن يكن أنصار برامز لم يروا في أعماله إلا اضطراباً في الهارمونيا وتشتتاً في اللحن وافتقاراً إلى الإيقاع . والواقع أن كل ما فعله فلف هو أنه وصل بالرومانتيكية إلى أكمل مظاهرها بتوسيع قدرات الموسيقى على التعبير وتصوير المشاعر . وهكذا أصبحت موسيقاه حلقة اتصال تربط بين موسيقى "تريستان" وبين المدرسة اللانغمية (atonal) في فيينا في القرن العشرين .

ولكى نتبع الاتجاهات الجمالية في موسيقى الجماعات القومية المختلفة في العصر الرومانتيكى ، فعلينا أن نرجع القهقري ، زمنياً ، أكثر من نصف قرن قبل ميلاد هوجو فولف ، لنحدث عن الموسيقيين في جزء آخر من العالم . فقد رأينا أن مندلسون قد عرف الرومانتيكيين بموسيقى باخ والبوليفونية في عصر الباروك ، غير أن الموسيقى والناقد الفرنسى "هكتور برليوز HECTOR BERLIOZ" (١٨٠٣-١٨٦٩) كان ينظر إلى باخ وأسلوبه المعقد في "الكنترانبط" على أنه بقية من بقايا ماضى موسيقى متحذلق . وكان أهم ما يشغل برليوز هو اللحن ، أعنى تلك الفقرات اللحنية الطويلة الخالصة التى تحلق إلى قمم الفخامة وتثريها مجموعات متنوعة من الآلات التى أضفت على الموسيقى لوناً وبريقاً لم يسمع فى الأوركسترا من قبل . ومن هنا كان قوله : "إننى أحرص دائماً على إغداق اللحن على مؤلفاتى عن سعة" . وكان للكلمة المنطوقة فى نظرية برليوز الجمالية مكانة ثانوية . فقد وجدت روحه الرومانتيكية فى الأوركسترا وسيطاً تعبيرياً قادراً على غناء أعذب المعانى العلوية ، وعلى أن ينقل إلى السامع مجموعات نغمية قوية موحية ، ويحرك مشاعره بعمق .

ولقد كان فردريك شوبان Frederic Chopin (١٨١٠ - ١٨٤٩) شخصاً معتل الجسم يشعر بشقاء دائم، ولكنه صاغ من حياته المضطربة صوراً موسيقية ذات جمال شفاف خارق. وكان شوبان هو الأستاذ الأعظم لتلك الآلة الرومانتيكية، البيانو، وفي هذه الآلة صب مشاعره الجريحة في موسيقى واضحة الأصالة، تتميز بالبلاغة والنفاذ إلى الأعماق وتجمع بين روعة المظهر وعمق المعنى. وقد وجدت أحواله النفسية التي تراوحت بين الانقباض المظلم والانبساط الوضاء، تعبيراً عنها في هارمونيات لأمعة، وفي تنافرات حادة وتقلبات لحنية مستمرة. ولم تكن موسيقاه إلى صورة شاملة لمشاعره. ولقد كانت تجمعاته النغمية وإيقاعاته المركبة مشابهة لما نجده عند هوجو فلف من حيث أنه كان رومانتيكياً مجدداً مهد الطريق لموسيقى القرن التالي دون أن يشعر.

ولقد كان الموسيقى البلجيكي سيزار فرانك Cesar Franck (١٨٢٢ - ١٨٩٠) ومعاصره النمساوي بروكنر أبرز المؤلفين الموسيقيين الدينيين في العصر الرومانتيكي. ولكن إذا كان بروكنر قد وجد في هانسليك ناقداً يحمل عليه، فإن فرانك لم يلق من معاصريه إلا التجاهل المخجل. فقد وصف "جونو" سيمفونيته بأنها "إثبات للعجز بولغ فيه إلى حد الإطالة المعاندة". وقد مات فرانك، كما عاش، موسيقياً منعزلاً، على الرغم من أن الكثير مما قاله كان يستحق التقدير، وإن تحتم على هذا التقدير أن ينتظر جيلاً جديداً.

وفي موسيقى "كامي سان صانس" Camille Saint Seens (١٨٣٥ - ١٩٢١)، الذي امتدت حياته حتى الربع الأول من القرن العشرين، وجدت الرومانتيكية أنقى تعبير عنها في سيمفونيته. أما قصائده السيمفونية التي نسجها حول أفكار أدبية، فهي تقليدية القالب، وأما أوبراته فقد لحنها على نصوص من "الكتاب المقدس" ومن الأدب الكلاسيكي ولقد كان سان صانس شاعراً أو باحثاً أو موسيقياً أُلّف في جميع فروع الموسيقى على وجه التقريب. وفي الوقت الذي كان فيه عالم موسيقى جديد قد ظهر بالفعل، ظل هذا الموسيقى الباريسي يكتب في مطلع القرن العشرين بنفس أسلوب القرن التاسع عشر.

ولقد كانت باريس هي المركز الثقافي للعالم، وإليها كان يفد الموسيقيون من كل حذب وصوب، بعضهم جاء يستلهمها الوجدى، وغيرهم أتى لاجئاً سياسياً، وغير هؤلاء وأولئك أقبل لتؤدى فيها موسيقاه. ومن صالونات هذه المدينة العالمية وقاعاتها الموسيقية ودور الأوبرا فيها انبعثت موسيقى أثرت الحياة الثقافية للحضارة الغربية. ففي باريس استحدث جاكومو مايربير Giacomo Meyerbeer (١٧٩١ - ١٨٦٤) الأوبرا الكبيرة (جراند أوبرا)، وجلب الأوبرا الرومانسية إلى فرنسا عندما عرض لأول مرة أوبرا "روبير الشيطان Robert le Diable" (١٨٣١) وقد أعجب شعب باريس بهذا الألمانى الذى كان يكتب "آريبات" وثنائيات (دويتو) غنائية أجمل وأقوى عاطفة من الإيطاليين أنفسهم. وتعجب الباريسيون من مقدرته على فهم أذواق الفرنسيين وإدماجها فى أوبراته. بل إنه زاد فى عدد أوركسترا الأوبرا واستحدث وسائل إخراج مسرحية جديدة لتقوية التأثير الدرامى.

وقد وفد إلى باريس موسيقى آخر أقام بها وأصبح محبوباً لها، هو مؤلف الأوبريت الرومانتيكية، جاك أوفنباخ Jacques Offenbach (١٨١٩ - ١٨٨٠) وقد أخذ أوفنباخ على عاتقه مهمة إصلاح الأوبرا كوميك الفرنسية (Opera - comique) التى أعلن أنها قد فقدت روح المرح الأصلية فيها. وسحرها القديم، حين حاولت أن تقلد "الجراند أوبرا" الناجحة. فأعاد إلى الأوبريت طبيعتها المرحية واختصر مدتها، وبسط نصها المكتوب، وزاد حوادثها نشاطاً. وقد اعترض أوفنباخ على إفراط أوبرات مايربير فى تصنعها العاطفى ومجالاتها للواقع. كما انتقد بنفس القوة الدراما الموسيقية عند فاجنر. وقد ألف أوفنباخ أوبريتات على موضوعات كلاسيكية قلبها هزلاً وسخرية، وتهكم فى أوبراتاته على الحياة السياسية والاجتماعية فى عصره. ومع ذلك فقد امتدحه الفيلسوف نيتشه بوصفه بأنه كلاسيكى فى عصر رومانتيكى، ومؤلف ألحان ساحرة توائم النص الكلامى.

وكان جاسبارو سبونتينى Gasparo Spontini (١٧٧٤ - ١٨٥١) وذاك فرانسوا ليفى Jacques Francois Halévy (١٧٩٩ - ١٨٦٢) ومايربير يؤلفون أوبراتهم حول شخصية بطولية على طريقة الإيطاليين. أما شارل فوانسوجونو

Charles F. Gounod (١٨١٨ - ١٨٩٣) وجورج بيزيه Georges Bizet (١٨٣٨ - ١٨٧٥) فقد استعاضا عن الموضوع البطولي بموضوع أكثر إنسانية، وكانا أكثر اهتمامًا بالنص من الإيطاليين. وتمتاز أوبرات جول ماسنيه Jules Massenet (١٨٤٢ - ١٩١٢) وجوستاف شاربنتيه Gustave Charpentier (١٨٦٠)^(٢) بعدوبة ألحانها، حتى حينما كان شاربنتيه يصور انفعالات إنسانية متعارضة. ولكن كاود أشيل ديبوسى Claude Achille Debussy (١٨٦٢ - ١٩١٨) جعل الموسيقى خاضعة للنص فى أوبرا "بلياس ومليزاند Pelleas et Melisande" وعاد إلى مبدأ جلوك، مؤكداً أهمية الجانب الدرامى والشعرى من الأوبرا.

وفى إنجلترا، أثبت الموسيقى الأيرلندى السير آرثر سليفان Arthur Sullivan (١٨٤٢ - ١٩٠٠) أنه خليفة أوفنباخ بفضل ما كان يتميز به من روح الإصلاح الاجتماعى، وبفضل أسلوبه الموسيقى فى كتابة الأوبريت. وكانت أعماله تتضمن سخرية سياسية واجتماعية، وتقليداً ساخراً للأوبرا الكبيرة (الجراند أوبرا). وقد تضمنت المؤلفات التى اشترك فيها سليفان مع جلبرت Gilbert وصفاً جريئاً للفوارق العسكرية والطبقية التى كانت سائدة فى إنجلترا فى القرن التاسع عشر، وسخرية صريحة منها. وكان سليفان يستخدم أسلوب التحويل السريع الذى ينتقل به من تصوير المشاعر الرومانتيكية الشديدة الحزن إلى تصوير المرح. وكان يؤلف ألحانه عادة بأسلوب بسيط، ولكنه عندما كان يرغب فى الكتابة بطريقة أكثر جدية وفخامة، كان كفناً لهذا العمل بدوره.

وفى الوقت الذى كان فيه جلبرت وسليفان ينتجان أوبرات مرحة لإنجلترا التى كان نبع الإبداع الفنى فيها شحيحاً، كان الفيلسوف هربرت سبنسر Herbert Spencer (١٨٢٠ - ١٩٠٢) يقف فى صف العصر الرومانتيكى فى بلاده، وذلك فى رده على آراء مواطنه تشارلس بيرنى Charles Burney (١٧٧٦ - ١٨١٤). ذلك لأن بيرنى هذا، الذى كان كاتباً مرموقاً ومؤرخاً موسيقياً محترماً، قد أصدر على

(٢) توفى عام ١٩٥٦. (المترجم).

الموسيقى أحكاماً غريبة ، منها أنها فن حسی له قيمة جمالية منحطة ، لذلك فإن
سبسر ، فی دفاعه عن قيمة الموسيقى ، جعلها أعلى الفنون الجميلة مرتبة فی فلسفته
التركيبية ، ووصفها بأنها "الفن الذى يرفه عن البشر أكثر من أى فن آخر".
وفى إيطاليا كان جوا كينو أنطونيو روسيني Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868) وفينتشنزو بلينيى Vincenzo Bellini (1801-1835)
وجايتانو دو نيتستى Gaetano Donizetti (1797-1848) يؤلفون الأوبرا وفى
أذهانهم جمال اللحن والغناء الزخرفى المطول . ومن المؤكد أن النصوص الكلامية
لهذه الأوبرات كانت تكيف بحيث يتسنى إخراج مشاهد درامية تتيح للمغنيين
الرئيسيين فى الأوبرا إظهار مواهبهم الصوتية . وقد اقتفى جوزيبي فردى Giuseppe Verdi (1813-1901) أثر هؤلاء المؤلفين الموسيقيين ، لكنه تجاوز السابقين عليه
فى أوبراته المتأخرة . فقد ابتدع أوبرات ذات طبيعة أعمق وطابع فنى أكثر تماسكاً
والواقع أن فردى قد رفع الأوبرا الإيطالية إلى مستوى من القيمة الجمالية يكذب
رأى فاجنر القائل إن الأوبرا الإيطالية ليست عرضاً مسرحياً جيداً .
ولقد كرس فردى فنه وحياته ذاتها لتحقيق الوحدة الإيطالية ، فادمج فى
أعماله الفنية أغنيات الشعب وروح الثورة . وكانت الأوبرا هى وسيلته للاتصال
بالشعب الإيطالى . وقد اتخذ من الصوت البشرى ، أى من الأنغام "الذهبية" لصوت
التينور ، والمطولات الرنانة لصوت السوبرانو ، والأنغام الدافئة للكونتراتو ،
والضخامة العميقة لصوت الباص ، أدوات لتشجيع الروح القومية والوصول إلى قلوب
مستمعيه الإيطاليين . ولم يكن للأوركسترا عنده من دور سوى تكملة الأصوات البشرية ،
بينما كان اللحن هو المسيطر على كل شىء . ومع ذلك فقد كان فردى أكثر اهتماماً
بنصوص أوبراته من السابقين عليه ، وكان شكسبير هو الشاعر الملهم له ، وبيتوفن
رائده الموسيقى ، وكان هو نفسه تجسداً للأغنية الرومانتيكية ذاتها .

وعند نهاية القرن التاسع عشر استهل بيترو ماسكاني Pietro Mascagni (١٨٦٣)^(١) وروجيرو ليونكافاللو Ruggiero Leoncavallo (١٨٥٨-١٩١٩) المدرسة الواقعية في الأوبرا ، وهى المدرسة التى صورت المأساة البشرية فى قالب موسيقى درامى . وعلى العكس من ذلك صبغ جاكومو بوتشيني Giacomo Puccini (١٨٥٨-١٩٢٤) عنصر المأساة بصيغة رومانتيكية . وقد أضفت موهبته اللحنية وحاسته المسرحية الغريزية على أوبراته توازناً بين الغناء والنص ، وبين المغنى والأوركسترا وهى كلها أمور طالما تاق إليها فاجنر ولم يستطع بلوغها أبداً فى دراماته الموسيقية الضخمة .

وفى عام ١٨٦٠ نالت بوهيميا استقلالها^(٢) الذى طالما سعت إليه من النمسا فعبّر بدريتش سميتانا Bedrich Smetana (١٨٢٤-١٨٨٤) ، الثورى البوهيمى النشط عن روحه القومية المتحمسة بمجموعة من القصائد السمفونية التى تمجد وطنه . كذلك احتفظ سميتانا فى أوبراته ، التى كانت أشهرها "العروس المبدولة The Bartered Bride" ، بعادات أمته وموسيقاها . وكانت أهم قوالب الآلات عنده هى القصيدة السمفونية ، الذى كان أستاذه ليست قد استخدمه بنجاح كبير والرباعية الوترية . ولقد أبدع سميتانا ، مثل بيتهوفن ، أعظم مؤلفاته الموسيقية فى السنوات التى اقترب فيها من الصمم ، فكتب يقول : لست أريد أن أكتب رباعية بأسلوب تقليدى ، وإنما أود أن أصور حياتى بالموسيقى . وكانت أعمق مؤلفاته هى تلك التى أبدعها بدافع القلق والندم ، أو بدافع السرور وحبه لبلاده . وقد عبر عن هذه المشاعر فى موسيقى للآلات كانت ، كما يقول الرومانتيكيون ، أبلغ من الكلمات .

(١) توفى عام ١٩٤٥ (المرجع) .

(٢) لا يمكن أن يعتبر ما حصلت عليه بوهيميا عام ١٨٦٠ استقلالاً ، كل ما فى الأمر أن إمبراطورية الهابسبورج سمحت لبوهيميا والمجر بنوع من الحكم الذاتى ، وحتى مدينة براج لم يكن لها اعتبار مدينة بواست . (المراجع) .

وثانى الموسيقيين التشيكيين العظام هو أنطونين دفوجاك Antonin Dvorak (١٨٤١-١٩٠٤) الذى كتب موسيقى لم تكن معتمدة على نصوص شعرية فكانت موسيقاه تؤلف بوصفها غاية فى ذاتها ، بحيث يستخدم خياله الخصب فى تطوير الألحان ، وفى وضع إيقاعات متوئبة ، ومجموعات نغمية رثانة . ومعظم موسيقاه ذات طابع مطلق لا يدعى أنه اعتراف شخصى كما هى الحال عند سميتانا وإنما هى موسيقى بالمعنى الرومانتيكى التقليدى تعد غاية فى ذاتها.

وفى الشمال كان يعيش جمهورى متحمس ، هو إدوارد جريج Edvard Grieg (١٨٤٣-١٩٠٧) الذى جعل حياته مثالا لمعتقداته ، وموسيقاه وسيلة للتغنى بما يؤمن به . ولقد كانت هارمونياته رقيقة ، وألحانه بسيطة ، وكانت الحساسية الانفعالية للشمال متغلغلة فى موسيقاه . وقد حفزه جمال الريف وصراعه إلى ألحان غنائية ذات جمال تأملى أخاذ.

ولقد كانت الموسيقى الإيطالية والموسيقيون الإيطاليون يسيطرون على روسيا فى القرن الثامن عشر، أما فى القرن التاسع عشر فإن الصقالية لم يصبحوا قوميين فى موسيقاهم فحسب، بل لقد ظهر فيهم مجموعة من الموسيقيين الوطنيين الذين أكسبوا الموسيقى مقامات وتجديدات إيقاعية لم تعرفها أوروبا من قبل . ولقد كانت الفلسفة السلافية فى الموسيقى مبنية على الواقعية الجمالية ، وبهذا المعنى يمكن أن تعد رد فعل على رومانتيكية الموسيقيين الألمان والإيطاليين . وكان ميخائيل إيفانز فتش جلنكا Michael Ivanovich Glinka (١٨٠٤-١٨٥٧) أول موسيقى وطنى يتخلص من سيطرة التراث الإيطالى عندما أنتج الأوبرا الوطنية "حياة للقصر" ("A Life for the Czar") (١٨٣٦) ، والأوبرا الأسطورية "روسلان ولودميلا" Russlan and Ludmilla (١٨٤٢) . وقد أعطت هاتان الأوبرتان القوة الدافعة الأولى للروح القومية فى الموسيقى الروسية . وكان الطابع الغنائى للأسلوب

(٢) غير السوفيت اسمها إلى "إيفان سوسانين" (المراجع) .

الصوتى الإيطالى لا يزال ماثلاً فى موسيقاه ، غير أن هارمونياته وألحانه روسية صرفة كما أن تلوينه الأوركسترا إلى ثرى مشرق إلى أبعد حد.

وقد أصبح ألكسندر سرجيفتش دارجو ميجسكى A. S. Dargomijsky (١٨١٣-١٨٦٩) حامل لواء القومية الروسية فى الموسيقى من بعد جلنكا ، وكانت أوبراته مكتوبة بأسلوب خطابى أو بطريقة الأغنية الكلامية (البارلاندوا) التى تستخدم فيها الأنغام الموسيقية لتعميق تعبير الكلمة الروسية : إذ لم تعد روسيا بحاجة إلى الاعتماد على اللغات الأجنبية أو الموسيقى الغربية فى حياتها الفنية . وكانت جماعة "الخمس" المشهورة ، التى كانت تجتمع فى بيت دارجو ميجسكى ، ابتداء من عام ١٨٥٩ ، متشعبة بروح القومية الفنية هذه ، فعملت من أجل رفع شأن المدرسة الموسيقية الروسية . وكانت هذه الجماعة تتألف من بالاكيريف Balakirev وكوى Cui وبورودين Borodin وموسور جسكى Moussorgsky وريمسكى كورساكوف Rimsky Korsakoff. وقد عملت هذه الجماعة إلى جانب رعايتها للموسيقى الروسية الجديدة ، على مقاومة المؤثرات الألمانية التى جلبها أنطون روينشتين Anton Rubinstein (١٨٢٩-١٨٩٤) إلى روسيا عندما كون جمعياته الموسيقية ومعهد الموسيقى الذى أحضر له أساتذة من الألمان . وكانت الموسيقى الألمانية عندئذ تعنى الموسيقى الفاجنرية ، مهما حاولت هذه الجماعة القومية أن توصل أباؤها فى وجه المؤثرات الفاجنرية الضارة ، فإن موسيقاها لم تستطع أن تتخلص تماماً من تأثير فاجنر.

على أن الروس الخمسة كانوا يختلفون مع فاجنر فى دور الأوركسترا وعلاقة الكلمة بالنص . فكانوا يرون مع جلنكا ودارجو ميجسكى ، أن للكلمة الأسبقية على الموسيقى . فإذا أراد الروسى أن يعرف ما يدور فى الأوبرا ، فعليه أن يعرف ما يقال فيها . ولما كان هذا الروسى أمياً من الوجهة الموسيقية ، فقد كان من الضرورى تأكيد وسيلة الاتصال التى يشترك فيها الروس جميعاً ، وهى اللغة ذاتها . وإذن فمهمة الأوركسترا هى تعميق الكلمة.

وكان القيصر الكسندر الثاني (١٨١٨-١٨٨١) قد حرر العبيد الروس ومنح الفنون كلها نوعاً من الحرية النسبية، فأصبح التعبير عامة أكثر تحرراً، وبدأ الشاعر والموسيقي في الكتابة والغناء تمجيداً لوطنهم، لا لبلاد أخرى بعيدة عنه. وقد عمل ميلي ألكسيفتش بالاكيريف (١٨٣٧-١٩١٠) وهو من تلاميذ جلنكا، والموسيقي المحترف الوحيد من الخمسة، عمل بجد في سبيل إنشاء مدرسة موسيقية روسية إلى أن انطوى على نفسه في عزلة دينية صوفية. كذلك فإن سيزار أنطونوفتش كوى (١٨٣٥-١٩١٨) قد شجع الثورة الفنية، بوصفه عضواً في الخمسة، من خلال الموسيقى والأدب، ولم يكن يطبق صبراً على تلك الشخصيات الموسيقية أو الأدبية التي تقدر التقاليد الموروثة في الفن تقدساً مبالغاً فيه. أما ألكسندر بورفير يفتش بورودين (١٨٣٤-١٨٨٧) فإن شهرته تقوم على تلك الأوبرا التي عرضت بعد وفاته، وهي "الأمير إيجور" Prince Igor " ولقد كان "مودست موسورجسكي" (١٨٣٩-١٨٨١) أكثر الموسيقيين الخمسة أصالة، وأقواهم أثراً - بعد جلنكا - في خلق مدرسة روسية للموسيقى القومية. وقد كانت إيقاعاته الجريئة وهارمونياته المتغيرة وتناقلاته الحادة تصور العالم الروسى المحيط به، أما أسلوبه فكان شخصياً، وكان يعنى بالنسبة إليه وسيلة منظمة لتصوير طبيعة الشعب الروسى وحياته بطريقة واقعية وعندما كان يجد القوالب أو المقامات الموسيقية التقليدية تعجز عن التعبير عما يراه ويحس به فإنه كان يتخلى عن التقاليد الشائعة، ويستعير عنها بوسيلة للاتصال بالموسيقى تتيح له التعبير المناسب. وكان شعاره الفنى هو أن الموسيقى وسيلة للاتصال لا غاية في ذاتها.

وينبئنا نيكولاى أندريفتش ريمسكى - كورساكوف (١٨٤٤-١٩٠٨) في ترجمته الذاتية لحياته أن "الخمس" كانوا ينظرون إلى أساطين الموسيقى القدامى على أنهم سدج عفا عليهم الزمان. "فقد كانوا ينظرون إلى يوهان سباستيان باخ على أنه متحجر، بل على أنه مجرد طبيعة موسيقية رياضية لا مشاعر فيها ولا حياة، يؤلف موسيقاه، كآلة صماء" ومع ذلك فقد وجد كورساكوف من الضروري، وهو فى الثلاثينات من عمره، أن يبدل مزيداً من الجهد فى دراسة فن الأساطين القدماء،

حتى يستطيع استخدام التأليف الموسيقي أداة أكثر فعالية في التعبير عن مشاعره بمزيد من العمق. وقد أفضت به رغبته الحارة في تحقيق ذاته بوصفه مؤلفاً موسيقياً إلى أن يصبح أستاذاً في التوزيع الأوركستراي والتلوين النغمي الذي يتميز بالفخامة المثيرة الشائقة. بفضل تمكن كورساكوف من فن التأليف الموسيقي على هذا النحو، أمكنه أن يصل بالآراء الجمالية لجماعة الخمسة إلى اكتمالها التام، الذي كانت فيه مدرسة قومية موسيقية تتغلغل جذورها في الألحان الشعبية للناس والأرض، وتتغنى بتمجيد بلادها والتطلع إلى مستقبل أفضل لها.

ولقد كان بيتر إيليتش تشايكوفسكي Peter Ilich Tchaikovsky (١٨٤٠-١٨٩٣)، شأنه شأن "الخمسة" وطنياً متحمساً يتغنى بحب بلاده. وعلى الرغم من أنه كان يزدرى "الخمسة" لأنه كان تلميذاً لروبينشتين، فقد شارك "الخمسة" تحديداهم للأقطاب القدماء، ولا سيما باخ: فباخ قد روض انفعالاته، أما تشايكوفسكي فكان يعيش تحت رحمة هذه الانفعالات. وقد حول باخ حياته المضطربة^(١) إلى موسيقى منتظمة، أما تشايكوفسكي فكان يطلق العنان لمشاعره في موسيقى غنائية باكية، كما أن باخ قد تحكم في القوالب التي طوت مشاعره في داخلها وقمعتها، أما تشايكوفسكي فلم يكن دائماً يرضى القوالب التقليدية عندما كانت مشاعره تبحث عن مخرج للتعبير عنها. ومما له دلالة النفسية أن أخصب فتراته الخلاقة كانت تلك التي اعتلت فيها صحته أو تماكنته فيها الكآبة والحزن. ومن المؤكد أن تشايكوفسكي ينتمي إلى الموسيقيين الرومانتيكيين المتأخرين، بفضل أسلوبه الغنائي الحزين، وإيقاعاته المندفعة، والتلوين الأوركستراي لموسيقاه. وخلاصة نظره الجمالية إلى الموسيقى هي أن يبتث الموسيقى مشاعره ويجعلها معبرة عن أحاسيسه إلى حد يقرب من الإغراق المفرط في الانفعال.

^(١) لا أدري كيف يصف المؤلف حياة باخ بالاضطراب والفوضى Chaos. إن دراستي لحياة باخ وموسيقاه ربما كانت أعمق وأطول دراسة: بعد بيتهوفن. ولم أجد في حياة باخ إلا رجلاً مؤمناً بربه. يرضى أسرته الكبيرة. قد تهيجه السخافة، وعدم الإنصاف. وقد يضايقه الفلمان الشماسا الذين يقوم على تعليمهم، ولكن ذلك لا يحول الحياة - وحياة باخ بالذات - إلى فوضى واضطراب! (المراجع).

وقد أصبح ألكسندر سكريابين A. Scriabin (١٨٧٢-١٩١٥) عضواً في جماعة دينية وفلسفية غامضة بدأت في روسيا بوصفها حركة تجديدية في مستهل هذا القرن . وكان مثله الجمالي الأعلى هو توحيد الفنون في إطار ديني يعبر فيه الجمال عن الحقيقة الأزلية . ولقد كشفت الموسيقى التي ألفها في الجزء الأخير من حياته - عندما كان عضواً في هذه الجماعة الغيبية ، عن سعيه إلى التعبير عن أفكاره اللاهوتية الصوفية هذه.

أما سرجي رخمانينوف Sergei Rachmaninoff (١٨٧٣-١٩٤٣) فقد وفد إلى أمريكا بعد الثورة الروسية . وقد كتب موسيقاه في قالب الكلاسيكيين وسادتها النزعة الذاتية الغنائية عند الرومانتيكيين . وعلى الرغم من أن حياته اقتربت من أواسط القرن العشرين ، فإنه لم يبد رغبة متحمسة في الأخذ بالتجديدات الموسيقية أو المذاهب المالية الحديثة ، إذ أن ما أراد التعبير عنه لم يكن يتصف بالأصالة التي تكفي لحفزه إلى التماس وسائل جديدة في التعبير.

وأخيراً ، فإن الموسيقى الروسية ، وكذلك الموسيقى في مختلف البلدان التي تحدثنا عنها في هذا القسم ، كان على وجه العموم يخلق موسيقاه في جو من الحرية الفنية التي كان أسلافه خليقين بأن يحسدوه عليها . وفي الوقت الذي ظل فيه الفلاسفة يعرفون طبيعة الموسيقى ومعناها بمذاهبهم العقلية المنظمة ، نجد الموسيقى في العصر الرومانتيكي قد ظل سائراً في طريقه الحر الطليق يكتب من الموسيقى ما يلائم حاجاته وأحواله النفسية.

الفصل الثامن

الفلسفات الموسيقية

في عصرنا الحاضر

القسم الأول - الأصدااء الأفلاطونية فى العالم الحديث :

قال الفيلسوف ألفرد نورث هوابتهد N. Whitehead (١٨٦١-١٩٤٧) A. أن تطور الفلسفة الغربية كان إلى حد بعيد مسألة إضافة هوامش وحواش إلى أفلاطون . وبالمثل كان التفكير الجمالى فى الموسيقى فى الحضارة الغربية تنويعاً على النعمة الأفلاطونية الأصلية ، مع زخارف أرسططالية . ذلك لأن الآراء الموسيقية التى أبدتها أفلاطون فى محاورتى "الجمهورية" والقوانين" قد ظلت على الدوام هى المعتقدات الجمالية التى كانت الكنيسة والدولة تقدران على أساسها فلسفاتها الموسيقية طوال العصور فى العالم الغربى . ومن المؤكد أن هناك تشابهاً قاطعاً فى المفاهيم الموسيقية بين الفلسفات القديمة والوسيلة والحديثة للمذاهب الدينية ونظم الحكم السياسية المتسلطة . وكذلك نظم الحكم الديمقراطية ولكن إلى حد أقل . ففى الكنيسة الكاثوليكية لا تزال فلسفة أفلاطون الجمالية فى الموسيقى سائدة حتى يومنا هذا ، وخير شاهد على ذلك فتوى البابا بيوس العاشر عن الموسيقى الدينية (١٩٠٣) .^(١)

ففى هذه الوثيقة المشهورة ، المتعلقة بالوظيفة الصحيحة للموسيقى من حيث هى جزء مكمل للطقوس الدينية الرسمية لمذهب الكنيسة إلى أن الوظيفة الرئيسية للموسيقى الدينية هى تجميل النص ، وتأكيد الكلم المقدس . فالمهمة الكبرى للموسيقى الدينية "هى أن تكسو النص الشعائرى الذى يراود للمؤمن أن يفهمه برداء لحنى مناسب ، وهدفها الصحيح هو زيادة فعالية النص حتى يتسنى له أن يحرك فى نفس المؤمن مشاعر التقوى بمزيد من اليسر ..."^(٢)

فمن الواجب أن تتصف الموسيقى الدينية "بالقداسة والطهر" . وينبغى أن تكون خصائصها ملائمة لشعائر الصلاة ، وأن يستبعد منها كل "ذس" سواء أكان ذا طابع لحنى أم كان متعلقاً بطريقة أدائها . كذلك ينبغى أن تكون الموسيقى الدينية

^(١) القائمة البيضاء لجمعية القديس جريجورى فى أمريكا The White List of the Society of St. Gregory of America ، نيويورك ١٩٥١ .

^(٢) المرجع نفسه ، ص ٧ .

"سليمة القالب" إذا شاءت "أن تمارس في أذهان مستمعيها تلك الفعالية التي تهدف الكنيسة إلى بلوغها بسماعها بفن الأصوات الموسيقية في مجال الشعائر الدينية"^(١). ومن الواجب أن تتصف الموسيقى الدينية "بالشمول" فعلى حين أنه يصرح لكل أمة بأن تدخل موسيقاها القومية في الكنيسة ، فمن الواجب أن تخضع هذه الموسيقى للمقتضيات الأساسية للموسيقى الدينية ، المتعلقة بالشعائر الكاثوليكية ، حتى يمكن أن تقبل موسيقى البلد الواحد بوصفها موسيقى دينية في البلد الآخر. وأضاف واضعو هذه الفتوى أن تلك الصفات الثلاث تتمثل على أكمل نحو في الأناشيد الجريجورية التي ظلت تعد دائماً أرفع أنموذج للموسيقى الدينية "فكلما اقترب العمل الموسيقي المخصص للكنيسة في حركته ووجيه ومذاقه من القالب الجريجوري ازداد بذلك اقتراباً من الصيغة الدينية والشعائرية ، وكلما تنافر مع هذا الأنموذج الأرفع ، كان أقل جدارة بأن يؤدي في المعبد"^(٢) وإذن فالكنيسة الكاثوليكية تريد أن تستخدم الأناشيد الجريجورية ، وهي النوع الوحيد من الأناشيد الذي ورثته من آباء الكنيسة الأولين ، مرة أخرى على نطاق واسع لممارسة الشعائر الجماهيرية للعبادة . وتقول هذه الفتوى إن الدراسات الأخيرة أعادت للأناشيد الجريجورية تكاملها ونقاءها الأصليين^(٣)، وأن من الواجب في الوقت الحالي بذل جهود خاصة لتشجيع استخدام الناس لهذه الأناشيد التقليدية "حتى يقوم المؤمن مرة أخرى بدور إيجابي في المهام الكنسية ، كما كانت الحال في العهود القديمة"^(٤).

(١) المرجع نفسه ، ص ٨.

(٢) الموضوع نفسه.

(٣) أجريت في القرنين السادس عشر والسابع عشر توزيعات للألحان الجريجورية في نماذج إيقاعية ثابتة ، وأضيفت إليها آلة الأرغن بوصفها آلة مصاحبة لها . ولقد كان هذا النوع الرديء من المراجعة بعيداً كل البعد عن الروح الأصلية والطابع الديني لهذه الأناشيد . وكان مثلاً من أمثلة إعادة توزيع موسيقى عصر معين من أجل عصر آخر له حضارة وفلسفة مختلفة كل الاختلاف . وترتب على ذلك أن الأناشيد الجريجورية أصبحت عادة مملة مصحوبة بنزف الأرغن . وخلال عهد البابا بيوس العاشر أعيدت الألحان الجريجورية جزئياً إلى صورتها الأصلية ، ولكن مصاحبة الأرغن لها مازالت بالية.

(٤) الموضوع نفسه.

وتذكر هذه الوثيقة أن البوليفونية الكلاسيكية ، ولا سيما في مدرسة روما التي بلغت أوج كمالها خلال القرن السادس عشر في مؤلفات بالسترينا ، تتصف بكل الخصائص الموسيقية التي توجد في الإنشاد الديني . "البوليفونية الكلاسيكية تنفق اتفاقاً رانغاً مع الأناشيد الجريجورية ومن هنا تبين أنها تستحق مكاناً إلى جانب هذه الأناشيد ، في أداء المهام الرسمية للكنيسة .."^(١) وعلى ذلك فمن الواجب استرجاع الموسيقى البوليفونية لكي تؤدي مهام كنسية هي زيادة روعة الاحتفالات والطقوس الدينية.

وتقرر الوثيقة أن كنيسة روما كانت تؤيد تقدم الفنون على الدوام ، وقد سمحت بإدخال الموسيقى الجديدة في شعائر العبادة .. "مع إبداء الاحترام اللازم للقوانين الشعائرية" كذلك ترحب الكنيسة بالموسيقى الحديثة في شعائرها إذا كانت تتماشى مع حاجات العبادة وتفي بمقتضيات الشعائر . "ومع ذلك ، فلما كانت الموسيقى الحديثة قد ظهرت لكي تخدم أساساً أغراضاً غير دينية ، فمن الواجب مراعاة الحرص الشديد إزاءها ، حتى لا تنطوي المؤلفات الموسيقية ذات الأسلوب الحديث ، التي يسمح بها في الكنيسة ، على أي عنصر ديني ، وحتى تتحرر من آثار العناصر التي اتبعت في المسرح ؛ ولا تتشكل حتى في صورتها الخارجية بأسلوب المؤلفات العلمانية"^(٢).

وتحظر الوثيقة تماماً أي غناء باللغة القومية عند أداء المهام الشعائرية . كما تؤكد الكنيسة ضرورة غناء النص الشعائري بالطريقة التي تحددها السلطات الكنسية "دون تغيير للكلمات أو قلب لها ، ودون تكلف لا داعي له ، ودون تجزئ للمقاطع ، وإنما يجب أن يكون الإنشاد دائماً مفهوماً للمصلين السامعين"^(٣). وينبغي ألا تكون السيادة للغناء المنفرد إلى الحد الذي يؤدي إلى فقدان الجزء الأكبر من الترتيل الشعائري لطابع الغناء الجماعي . وللمنشد في الكنيسة

(١)الموضع نفسه.

(٢)الموضع نفسه.

(٣)الموضع نفسه.

وظيفة شعائرية ، ولما لم يكن في وسع النساء الاضطلاع بهذه الوظيفة ، فلا يمكن السماح لهن بالاشتراك في المجموعة الغنائية ، ولا ينبغي أن يسمح إلا لدوى التقوى والخلق الفاضل من الرجال بالاشتراك في هذه المجموعة . وحتى لا تؤدي رؤية المصلين لأفراد المجموعة إلى صرف أنظارهم عن الطقوس التي تؤدي بالمديح ، فمن الواجب إخفاء المجموعة الغنائية عن أنظار جمهور المصلين.

ثم تنتقل الوثيقة إلى الكلام عن استخدام الآلات في الكنيسة ، فتقول: "على الرغم من أن الموسيقى اللائقة بالكنيسة هي الموسيقى الغنائية الخالصة، فإن الموسيقى المصحوبة بالأرغن مصرح بها أيضاً. ويجوز أيضاً السماح ، في بعض الحالات الخاصة ، وفي الحدود اللائقة ومع اتخاذ الاحتياطات اللازمة ، ببعض الآلات الأخرى ، على ألا يكون ذلك إلا بإذن خاص من راعي الكنيسة ... ولما كان من الواجب أن تكون للكنيسة الرئيسية دائماً ، فإن على الأرغن أو أية آلة أخرى أن تقتصر على دعم الغناء ، ولا يجوز أبداً أن تطفئ عليه . ولا يصرح بمقدمات موسيقية طويلة تسبق الترتيل ، أو بفواصل موسيقية قاطعة . ومن الواجب أن يكون صوت الأرغن بوصفه آلة مصاحبة للكنيسة في المقدمات وفي الفواصل الموسيقية وما شابهها خاضعاً لخصائص هذه الآلة ، بل إنه يجب أن يتصف بكل الصفات الخاصة بالموسيقى الدينية كما أوضحت من قبل. ويحظر استخدام البيانو في الكنيسة ، كما يحظر استخدام الآلات التي تحدث ضجيجاً أو تبعث في النفوس شعوراً بالاستخفاف كالطبول والصنوج "Cymbals" والأجراس وما شابهها ولا يسمح على الإطلاق للفرق النحاسية بالعرف في الكنيسة ، وإن كان من الممكن في حالات خاصة بإذن من راعي الكنيسة ، السماح بآلات نحاسية محدودة العدد ، وتستخدم استخداماً لائقاً ، وتكون متناسبة مع حجم المكان - بشرط أن تكون القطعة المؤلفة ، والموسيقى المصاحبة ، مكتوبة بأسلوب جاد ملائم ، وأن تكون متفقة في كل النواحي مع الأسلوب الخاص بالأرغن . أما في المواكب التي تسير خارج الكنيسة فيجوز أن

يصرح راعي الكنيسة لفرقة نحاسية بالعزف ، على شرط ألا تعرف مقطوعات غير دينية.^(١)

وتصرح الوثيقة على نحو قاطع بأن من الخطأ الفادح أن تخضع الشعائر للاعتبارات الموسيقية في أداء المهام الكنسية ، إذ أن الموسيقى ليست إلا تابعة متواضعة للشعائر الدينية . كما تنصح الوثيقة الأساقفة بأن يؤلفوا في أسقفياتهم لجنة مكونة من أشخاص لهم دراية واسعة بالموسيقى الدينية ، يقومون بالإشراف على هذه الموسيقى في كنائسهم . "ولا يقتصر عملهم على التأكيد من أن الموسيقى صالحة في ذاتها ، وإنما ينبغي أن يتأكدوا من أنها متناسبة مع قدرات المغنين ، وأنها ستؤدي دائماً بطريقة سليمة."^(٢)

وتطالب هذه الوثيقة المشهورة الخاصة بالموسيقى الدينية ، ببذل الجهود في سبيل نشر معرفة الأناشيد الجريجورية عن طريق مدارس الإكليروس وبواسطة المؤسسات الكنسية ، كما تطالب بإنشاء مدرسة للغناء الديني Schola Cantorum بين القساوسة لتعليم البوليفونية الدينية والموسيقى الشعائرية . ومن الواجب تعليم طلاب اللاهوت مبادئ الموسيقى الدينية وقوانينها ، وتعريفهم بالنواحي الجمالية للفن الكاثوليكي الديني.

وينبغي إعادة المدارس الغنائية القديمة لتعليم الأطفال والكبار الموسيقى الدينية . كما ينبغي بذل الجهود لإعانة وتشجيع المدارس العليا للموسيقى الدينية ، إذ أن "مما له أهمية قصوى أن تقوم الكنيسة ذاتها بالاتفاق على تعليم المشرفين على مجموعات الغنائية ، وعازفي الأرغن والمغنين فيها ، وفقاً للمبادئ الصحيحة للفن الديني."^(٣)

(١) المرجع نفسه ، ص ٨.

(٢) الموضع نفسه.

(٣) المرجع نفسه ، ص ١٠.

وقد أكد البابا الحالي بيوس الثاني عشر^(١) في وثيقته البابوية : الرسول الإلهي Mediator Dei (١٩٤٧) - أكد من جديد الآراء الموسيقية للبابا بيوس العاشر، مع الدعوة إلى نوع من الموسيقى الدينية يكون تقياً حافلاً بالمعاني حتى يجمع الناس سوياً ويقرّبهم من الرب. ولم يسمح البابا بيوس الثاني عشر إلا ببضع إضافات على الطقوس الدينية ، كترتيل الأناشيد الحديثة وعزف الموسيقى المعاصرة ، ولكنه بحث على مراعاة الحذر في اختيار الموسيقى الجديدة واستخدامها في الشائير الدينية . ولكي يضمن البابا بيوس الثاني عشر أن الموسيقى الحديثة التي تدخل الكنيسة تتمشى مع الأهداف الروحية للعقيدة الكاثوليكية ، فإنه يؤكد ضرورة توقيع السلطات الكنسية جزاءات على أي انحراف عن الأساليب الموسيقية التقليدية.

القسم الثاني - الموسيقى والكنيسة والدولة : (**)

أصدرت اللجنة المركزية للحزب الشيوعي في الاتحاد السوفيتي ، في فبراير عام ١٩٤٨ ، قراراً تحتج فيه على بعض الموسيقيين السوفييت الذين كانت أعمالهم الفنية تحرف عن التعاليم الجمالية والفلسفة السوفيتية وأيدلوجيتها . وقد صدر هذا القرار في صورة تنديد بأوبرا "الصدّاقّة العظيمة Friendship Great" (الموسيقى من وضع نوراديلي V. Nuradeli والنص من وضع مديفاني Mdivani) ، وهي الأوبرا التي عرضت بمسرح البولشوي في الاتحاد السوفيتي أثناء الاحتفال بمرور ثلاثين عاماً على ثورة أكتوبر^(٢) . وقد بدأ النقد بالتنديد بهذه الأوبرا على أساس أنها غير سليمة في موسيقاها وموضوعها ، وأنها على وجه الإجمال عمل غير فني . غير أن بضعة الأسطر التالية لم تترك مجالاً للشك في أن اللجنة المركزية قد اغتنمت فرصة

(١) توفي البابا بيوس الثاني عشر بعد تأليف الكتاب ، في عام ١٩٥٨ . أما البابا الحالي (١٩٦٥) فهو بولس السادس . (المترجم) .

(٢) استمدت مادة هذا القسم من بحث للمؤلف بعنوان "الأصداء الأفلاطونية في النقد الموسيقي السوفيتي Platonic Echoes in Soviet Musical Criticism" وقد نشر هذا البحث في عدد يونيه ١٩٥٠ من "مجلة علم الجمال والنقد الفني Journal of Aesthetics and Art Criticism" .

(٣) جريدة أزيستيا ، ١١ من فبراير ١٩٤٨ ، ترجمة ب . ل . كوتن .

الحكم على هذه الأوبرا الخاصة لكي توجه حديثها إلى كل الموسيقيين والنقاد السوفييت.

على أن العقيدة الحالية التي وضعها السوفييت ليست بالجديدة ، وإنما هي فلسفة في الفن كانت تظهر في أعقاب عدد من الثورات الدينية والاجتماعية في تاريخ العالم الغربي . فلو تتبعنا هذه التعاليم الجمالية إلى أصلها ، لوجدنا أن هذه النظريات ذاتها إنما هي جزء من أنموذج متكرر يعود بنا إلى الوراء من الشيوعية الحديثة إلى عهد الإصلاح الديني الأوروبي ، إلى الكنيسة في العصور الوسطى وأخيراً إلى أفلاطون ذاته.

وأهم عنصر في فلسفة أفلاطون في الموسيقى - وهو أيضاً من النقاط الرئيسية التي كانت تدعو إليها الكنيسة والدولة - هو أن الموسيقى ، بوصفها مبحثاً تعليمياً ثقافياً ، ينبغي أن تستغل لتحقيق روح أخلاقية سليمة ولقد كان أفلاطون ينظر إلى الموسيقى على أنها أرفع من الفنون الأخرى . وعلى أساس أن للإيقاع واللحن تأثيراً أقوى في أعماق النفس البشرية وفي حياة الإنسان الانفعالية . وقد انتهى أفلاطون من ذلك إلى أن تعود الإنسان الاستماع إلى الأساليب الموسيقية الصحيحة يساعده ، دون وعى منه ، على تنمية العادات السليمة التي تتيح له تمييز الخير من الشر.

وقد أعرب أفلاطون في محاورة "الجمهورية" عن اعتقاده بأن المقامين الأيونى والليدى ينبغي أن يستبعدا من الدولة ، لأن لهما طابعاً مخنثاً ناعماً رخواً . أما المقامان الدورى والفريجي ، اللذان يتسمان بالروح العسكرية ، فمن الواجب استبقاؤهما^(١) وبعد أن ربط أفلاطون بين تعاليمه الموسيقية وبين المبادئ الأخلاقية برباط وثيق ، طبق هذه التعاليم بطريقة عملية صارمة لكي يحمل بشدة على الشعراء المغنين الذين كانوا ينشرون نوعاً بدائياً من البوليفونية كان يلقى رواجاً في أيامه فوصف هذه البوليفونية بأنها نشاز لا ينجم عنه إلا اضطراب الذهن ، ودعا الشاعر

(١) الكتاب الثالث ، ٣٩٩.

اليوناني إلى تأليف أنشودته الموسيقية على نحو من شأنه أن يتيح غناءها "نغمة نغمة"، لا عن طريق "أنغام معقدة متنوعة" كما يحدث "عندما تصدر الأوتار صوتاً ويغنى الشاعر أو مؤلف اللحن صوتاً آخر ...". ويوجه أفلاطون تحذيره قائلاً: "إن التوافقات والهارمونيّات التي تجمع بين مسافات أكبر وأقل، وبين أنغام بطيئة وسريعة، أو عالية ومنخفضة" وكذلك التنويعات المعقدة عندما تكيف تبعاً لأنغام الليري Lyre، تؤدي قطعاً إلى إثارة صعوبات: "إذ أن المبادئ المتعارضة تولد الاضطراب."^(١) والنتيجة التي يتوصل إليها من ذلك هي أن التنوع والتعدد في الإيقاع واللحن أمر ينبغي تجنبه، إذ أنه خليق بأن يبعث كآبة وحيرة ذهنية قد تباعد الناس عن النظام الطبيعي للأشياء إلى عالم الخيال واللامعقول.

وهناك مفكر آخر قريب العهد بنا، هو تولستوى (١٨٢٨-١٩١٠) الذي نادى بمذهب أخلاقي في الفن، يركز على إدانة المجتمع وفنونه من جهة النظر الاجتماعية والدينية. وقد أدرجت روسيا السوفيتية ضمن تعاليمها الموسيقية كثيراً من آرائه الأفلاطونية، حتى أن الكثير مما كان مجرد نظرية جمالية في كتابات تولستوى، قد أصبح واقعاً سياسياً في نقطة الاعتراض الأولى التي ذكرت فيها اللجنة المركزية أن الأوبرا "مضطربة غير متوافقة، تتألف كلها من تناقضات ومن مجموعات صوتية تمجها الأذن" كذلك تذكرنا اللجنة المركزية بأفلاطون إلى حد بعيد عندما تواصل كلامها في نفس هذا الاتجاه فتقول: "فيما بين السطور والمناظر الفردية التي تتخذ ظاهرياً شكل ألحان تنفذ على حين غرة أصوات متنافرة غريبة تماماً عن الأذن البشرية، تبعث في نفس السامع إحساساً بالضيق"^(٢) ولا شك أن التشابه في وجهة النظر بين هذه الفقرة وبين الفقرات التي اقتبست من قبل ملفت للأنظار بحق. وهناك وجه شبه آخر يشد على وجود أصداء أفلاطونية في الموسيقى السوفيتية. فقد كان أفلاطون يرى أن الشعر الغنائي والنغم لا ينفصلان، ولكنه أكد أن القيمة الأخلاقية للنص بإخضاع القالب الموسيقي للشعر. وقد عارض بشدة أولئك

(١) القوانين، الكتاب السابع، ٨١٢-٨١٣.

(٢) أرفستيا، الموضوع نفسه.

الموسيقين الثوريين الذين ظهروا في أيامه ، والذين حاولوا بالفعل تأليف موسيقى بلا كلمات ، إذ أنه "عندما لا تكون هناك كلمات ، يكون من العسير إلى أبعد حد إدراك معنى الانسجام والإيقاع ، أو معرفة ما إذا كانا يحاكيان أى موضوع ذى قيمة^(١)".

وبالمثل كتب كالفان بلهجة تذكرونا إلى حد بعيد بالفقرة المشهورة في "اعترافات" القديس أوغسطين ، فقال إن "من الضروري مراعاة الحذر الشديد ، حتى لا يكون انتباه الأذن إلى تحولات الأنغام أقوى من انتباه الذهن إلى المعنى الروحي للكلمات".

والواقع أن هذا البحث في موضوع النص والموسيقى كان يتخذ من آن لآخر صبغة مشكلة جمالية ، ومن هنا فليس من المستغرب أن يهتم به السوفييت في ضوء حاجاتهم المباشرة . فقد جاء في بيان اللجنة المركزية : "إن الاتجاه الشكلي في الموسيقى السوفيتية أدى إلى ظهور ميل متحيز إلى القوالب المعقدة لموسيقى الآلات ، والسيمفونيات ، والموسيقى بغير نص كلامي ، بين المؤلفين الموسيقيين السوفييت . . . وهذا كله يؤدي حتماً إلى ضياع أسس الثقافة الغنائية والتمكن من فن الدراما ، وإلى أن ينسى المؤلفون الموسيقيون كيف يكتبون للشعب".^(٢)

أما الموضوع الثالث لبحثنا فهو مسألة التجديد في الموسيقى . فقد شن أفلاطون حملة شديدة العنف على التجديد الفني . وعلى أساس اعتقاد أفلاطون بأن التغير الفني يؤدي بعض الوقت إلى الفوضى في الدولة ، كتب في "الجمهورية" يقول إن أى تجديد فني يندرج بأشد الأخطار على الدولة ، وينبغي حظره ، ويقول إن تغير أساليب الموسيقى يؤدي إلى تغير مصاحب لها في قوانين الدولة ذاتها.^(٣) ولم تكن الاعتبارات الجمالية هي التي دفعت القديس أوغسطين إلى إظهار مزامير داود البسيطة على الموسيقى ذات الانزلاقات الكروماتية التي كانت قد بدأت

(١) القوانين ، الكتاب الثاني ، ٦٦٩-٦٧٠ .

(٢) أزفتيا ، الموضع نفسه .

(٣) الكتاب الرابع ، ٤٢٤ .

تجد طريقها إلى شعائر الكنيسة في أيامه ، وإنما كان يخشى أن يؤدي إدخال الموسيقى الجديدة البعيدة عن حاجات الكنيسة إلى إلحاق أضرار بمصالح الكنيسة وتهديد استقرار الشعائر الكنيسة باستحداث تغيرات مستمرة مضطربة . كذلك أراد كالفان أن تكون موسيقاه الدينية بسيطة معبرة عن تواضع النفس . وكانت حجته في ذلك هي أن الإصلاح الديني ما هو إلا إنكار للتبهرج والطقوس المعقدة التي تتميز بها الكنيسة الكاثوليكية . وإذن فمن الواجب حماية الموسيقى البروتستانتية من إنتاج أولئك المغرورين الذين لا يؤلفون الموسيقى لتمجيد الرب ، وإنما لكسب الشهرة لأنفسهم فحسب . فالموسيقى جزء لا يتجزأ من العقيدة الجديدة ، ولا يمكن أن تظل بمعزل عنها . وليس لمؤلف الموسيقى الشعائرية الحق في تبديد طاقته في أي نوع من الإبداع الموسيقي ، فيما عدا ذلك الذي يضمن تحقيق البروتستانتية وتقدمها .

وقد سار السوفييت في ذلك الطريق أبعد من ذلك ، إذ رأوا أن التغيير الفني لغرض التجديد وحده إنما هو تبديد لا طائل تحته . إنما الواجب أن يكون ذلك التغيير موجهاً نحو غاية اجتماعية بناءة . فاللجنة المركزية تقول : "إن الكثير من الموسيقيين السوفييت ، في سعيهم وراء التجديد الذي أساءوا فهمه ، قد فقدوا في موسيقاهم الصلة بحاجات الشعب السوفيتي وذوقه الفني ، وأغلقوا على أنفسهم الأبواب إلا من فئة محددة من المتخصصين ومحترفي التذوق الموسيقي ، وقللوا من أهمية الدور الاجتماعي الأساسي للموسيقى ، وضيقوا معناها ، فنصروه على إرضاء الأمزجة المنحرفة لأصحاب النزعات الفردية في الفن ... " "وقد بلغت الأمور حداً كبيراً من السوء في ميدان تأليف السيمفونيات والأوبرات . وحين نقول ذلك ، فنحن إنما نتحدث عن أولئك المؤلفين الموسيقيين الذين يقتصرون على الاتجاه الشكلي المضاد للروح الشعبية . ويتبدى هذا الاتجاه بأجلى مظاهره في أعمال مؤلفين موسيقيين كالرفاق ديمتري شوستا كوفتش وسرجي بروكوفيف ، وآرام خاتشاتوريان ، وف . شيبالين ، وج . بوبوف ، ون . مياسكوفسكي وغيرهم ... مثل هذه الموسيقى تتميز بإنكار المبادئ الأساسية للموسيقى الكلاسيكية ، والدعوة إلى

اللامقامية والنشاز والتنافر الهارموني، وكأن هذه هي علامات "التقدم" و "التجديد" في نمو القوالب الموسيقية، كما تتميز برفض مبادئ أساسية في التأليف الموسيقي كاللحن melody، والميل إلى التجمعات الصوتية المضطربة المريضة، التي تحيل الموسيقى إلى تخليط في الأصوات، وإلى تكديس فوضوي لها.^(١)

والخلاصة إذن أن أفلاطون كان قد ذهب إلى أن المقامات والأنغام الموسيقية المضبوطة بدقة، والتي تؤثر في الانفعالات تأثيراً فعالاً نظراً إلى بساطتها المباشرة هي وحدها المفيدة. ولو استمع الإنسان إلى النوع الصحيح من الموسيقى لسانده ذلك على أن يبعث التوافق الإيقاعي بين نفسه المتناهية وبين اللامتناهي. أما التخليط الصاخب فيجعل النفس تصطدم بالنظام المثالي للأشياء فمن الواجب إذن أن يطرد من المجتمع أولئك الشعراء المغنون الذين يؤلفون موسيقى تتعارض مع النظام الطبيعي، إذ أنهم محطمون للنفس، ونذر سوء بانهيار المجتمع.

وقد اتخذت هذه الآراء الفلسفية دلالة دينية في أعمال أولئك الموسيقيين الدينيين الأوائل الذين تشعروا بروح الرهبة، فدفعتهم إلى تأليف موسيقى لتمجيد الرب والكنيسة، وأخذ هؤلاء على عاتقهم أن يطرحوا مشاعرهم الشخصية وميولهم الموسيقية جانباً لكي يلبوا حاجات الكنيسة.

وكان لوتر، شأنه شأن السابقين عليه، يعتقد أن من الضروري الالتجاء إلى كل وسيلة ممكنة لتعبئة القوى الانفعالية والنفسية للإنسان. وقد وضع لوتر، بوصفه هو ذاته مؤلفاً موسيقياً، وكذلك بوصفه زعيماً لحركة الإصلاح الديني، مذهباً جمالياً في الموسيقى، كان بطبيعة الحال أوغسطينيا في ملامحه العامة، ولكنه كان واقعياً إلى حد أنه جعل من الفن مجرد أداة لخدمة الدين. ولكي يعمل لوتر على تحقيق هذا الهدف، أحل اللغة الألمانية محل اللاتينية التي كانت مستخدمة في الشعائر

(١) أرفستيا، الموضع نفسه.

الكاثوليكية ، واستعاض عن الأناشيد الجريجورية المعقدة بموسيقى أبسط وأقل غروراً ، كانت أقرب إلى الأغاني الشعبية الألمانية.^(١)

أما كالفان فنظر إلى آراء لوثر على أنها متحررة أكثر مما ينبغي وكما سبق لأوغسطين أن حذر المسيحيين الأوائل طالباً إليهم أن يصموا آذانهم عن الألحان الوثنية المنبعثة عن المسرح الروماني ، فكذلك حاول كالفان أن يحتفظ بنقاء البروتستانتية بمحو أية آثار باقية احتفظ بها لوثر من الموسيقى الكاثوليكية الشديدة التنوع والتعقيد . على أنه قد اتفق مع لوثر على أن شعائر الصلاة ينبغي أن تكون مفهومة للجميع ، ولذلك كانت الشعائر عنده تقام باللغات المحلية.

وبعد حوالي ثلاثمائة عام من ذلك التاريخ ، حاول تولستوى في روسيا القصيرة أن يحقق إصلاحات اجتماعية ودينية مبنية على المبادئ المسيحية ففي كتابه "ما الفن"؟ نجد فقرة تجمع داخلها الآراء الجمالية الموسيقية لأفلاطون وأوغسطين ولوثر وكالفان . وكما كانت هذه الفقرة تلخيصاً للآراء الجمالية ذات الطابع الأخلاقي عند السابقين عليه ، فقد كانت أيضاً تنبؤاً بالآراء الجمالية الموسيقية السائدة في روسيا اليوم . في هذه الفقرة يقول تولستوى : "وإذن فن المستقبل سيكون مختلفاً كل الاختلاف ، في شكله وموضوعه ، عما يسمى الآن بالفن . فالموضوع الوحيد لفن المستقبل سيكون مشاعر تدعو الناس إلى التألف ، أو مشاعر من النوع الذي كان يؤلف بينهم بالفعل . وأما أشكال الفن أو قوالبه فيكون من شأنها أن تكون في متناول يد الجميع . وعلى ذلك فإن معيار الامتياز في المستقبل لن يكون ضيق نطاق المشاعر واقتصارها على البعض وحده ، بل سيكون على عكس ذلك ، عمومية هذه المشاعر وشمولها . ولن يكون هذا المعيار هو ثقل القالب وغموضه وتعقده ، كما يظن الآن ، وإنما سيكون إيجاز التعبير ووضوحه

^(١) هوجو ليشتنترت : الموسيقى والتاريخ والأفكار : Hugo Leichtentritt Music, History and

Ideas ص ١٠٥ . مطبعة جامعة هارفارد ، كامبردج ، ١٩٤٦ .

ملحوظة للمترجم : لهذا الكتاب ترجمة عربية بعنوان : الموسيقى والحضارة . ترجمة الدكتور أحمد حمدي محمود ، ومراجعة الدكتور حسين فوزي (المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة) ، القاهرة ١٩٦٤ .

وبساطته . وعندما يصل الفن إلى هذه المرحلة ، فعندئذ فقط لن يعود عاملاً على تلهية الإنسان أو الحط من شأنه ، كما هو الآن ... " وفي موضع آخر يضيف تولستوى قوله : "إن ألحان المؤلفين المحدثين خاوية تافهة إلى حد يبعث على الدهشة . ولكى يعمل الموسيقيون المحدثون على زيادة التأثير الذى تتركه هذه الألحان الخاوية ، تراهم يكبدسون تحولات سليمة معقدة على كل لحن تافه ، لا على النحو المعروف فى بلادهم فحسب ، بل أيضاً بالطريقة المميزة لدائرتهم المقفلة ومدرستهم الموسيقية الخاصة . إن اللحن (المليودى) - كل لحن - حر ، ويمكن أن يفهمه الناس جميعاً ، ولكنه ما إن يرتبط بتوافق هارمونى خاص ، حتى يندو فهمه مقصوراً على الناس المدربين على مثل هذا التوافق ، ويصبح غريباً ، لا على الناس العاديين من قومية أخرى فحسب ، بل أيضاً على كل من لا ينتمى إلى الدائرة الخاصة التى عود أفرادها أنفسهم على أنواع معينة من التنظيم الهارمونى . وعلى هذا النحو تدور الموسيقى كالشعر ، فى حلقة مفرغة . فالألحان التافهة التى تقتصر على دائرة ضيقة تثقل بتعقيدات هارمونية وإيقاعية وأوركسترالية لكى تزداد جاذبيتها ، ولكن هذا لا يزيد نطاقها إلا ضيقاً ، وبدلاً من أن تصبح مفهومة للجميع على نطاق العالم بأسره تعجز عن أن تكون مفهومة حتى على المستوى القومى ذاته ، أى لا يفهمها الشعب كله ، بل بعض الناس فحسب."^(١)

وتتفق اللجنة المركزية مع تولستوى فى هذه المبادئ الجمالية اتفاقاً تاماً فهى بدورها تؤكد أن الموسيقى ينبغى أن تكون واقعية لا مجردة أو منفصلة عن الشعب وعن حاجات الحياة السوفيتية . وتقول اللجنة المركزية إن هذه الوظيفة للموسيقى قد ضاعت لأن المؤلف الموسيقى لأوبرا "الصدافة العظيمة" لم يستغل كنز الألحان والأغاني والأنغام الشعبية ، وكذلك الألحان الشعبية الراقصة ، التى يزخر بها الفن الخلاق لشعوب الاتحاد السوفيتي . "غير أن محور الحجة التى تستند إليها اللجنة المركزية هى أن "ابتعاد بعض الموسيقيين السوفييت عن الشعب قد وصل

(١) ليوتولستوى : ما الفن ؟ Leo Tolstoy . What is Art ؟ ص ١٧٣ ، ١٤٨ (ترجمة Maude Aylmer) الناشر : Thomas Y. Crowell and Co. نيويورك ١٨٩٩ .

إلى حد انتشرت فيه بينهم "نظرية" فاسدة مؤداها أن عجز الشعب عن فهم موسيقى كثير من المؤلفين السوفييت المعاصرين يرجع إلى أن الشعب ، على ما يقولون ، لم "ينضج" بعد إلى الحد الذى يتيح له فهم موسيقاهم المعقدة ، وأنه سيفهمها بعد مائة عام ، وأنه لا داعى للقلق أو الانزعاج إن كانت بعض المؤلفات الموسيقية لا تجد لها مستمعين. "وتواصل اللجنة المركزية كلامها فتقول : "وهذه النظرية الفردية البحتة التى هى معادية فى صميمها للروح الشعبية قد مكنت بعض المؤلفين والباحثين الموسيقيين من أن يزدوا بأنفسهم عزلة عن الشعب وعن نقد المجتمع السوفيتى ، وأن يحبسوا أنفسهم بين جدران قواقمهم."^(١)

وبعد عام من نشر جريدة "إزفستيا" لقرارات اللجنة المركزية، ألقى ديمترى سوستاكوفتش Dimitri Shostakovich (المولود سنة ١٩٠٦) خطاباً فى نيويورك دل على تأثير هذه القرارات : فقارن بين الفلسفات الموسيقية للمؤلفين الغربيين وبين الواقعية الفنية التى تتصف بها موسيقاه وموسيقى بروكوفيف . واتهم سترافنسكى ، بوصفه ممثلاً للموسيقيين الغربيين ، بالشكلىة المنحلة التى لا تؤدى إلا إلى تدهور الموسيقى.^(٢)

فقد أشار شوستاكوفتش أولاً إلى أن سترافنسكى كان موسيقياً ينتظر له مستقبل باهر ، حتى انشق على تراث المدرسة الروسية القومية وانضم إلى معسكر "الموسيقيين الرجعيين من أنصار الاتجاهات التجديدية " ثم اتهم سترافنسكى بأنه يتجاهل الحاجات الموسيقية للجماهير ، وأشار إلى تصريحات سترافنسكى التى يقول فيها : "إن الجمهور بالنسبة إلى الفن ، هو لفظ كمى لم آخذه أبداً ، ولو مرة واحدة ، بعين الاعتبار" كما يقول فيها " إن الجماهير العريضة لا تضيف إلى الفن شيئاً ، ولا يكتفى أن ترفع مستواه ، والموسيقى الذى يهدف عن وعى إلى اجتذاب الجماهير" لا يمكنه أن يحقق هذا الهدف إلا بخفض مستواه . إننى أهتم بروح كل

^(١) إزفستيا ، الموضع نفسه.

^(٢) أود أن أشير إلى فساد هذا الرأى : فقد استقبل الاتحاد السوفيتى سترافنسكى استقبالا حماسيا رائعا . لدى زيارته لوطنه الأصلية منذ عام أو عامين. (المراجع .)

فرد يستمع إلى موسيقى ، لا بالشعور الجماهيري للجماعة " ثم تساءل شوستا كوفتش كيف يتسنى لمثل هذه النزعة الذاتية أن تساعد على النهوض بحياة الشعب؟ كيف يمكن لهذه الموسيقى المنحلة أن تخدم فكرة سياسية؟ ثم يواصل كلامه قائلاً إن سترافنسكى يرد على هذه الأسئلة رداً بليغاً ، وذلك فى تصريحات بسيطة يقول فيها "إن موسيقاى لا تعبر عن أى شىء واقعى" ويقول : "إن موسيقاى لا تحكى شيئاً" ولكن شوستا كوفتش يحذر مستمعيه قائلاً إن فى هذا الإعلان الذى يؤكد انعدام المعنى والمضمون فى الموسيقى ، تتمثل الفلسفة الانحلالية المميزة لموسيقى سترافنسكى ، والتي تسود التفكير الجمالى الموسيقى فى البلاد الرأسمالية.

ثم ينتقل شوستا كوفتش إلى إيضاح ما يعنيه السوفييت بالواقعية فى الموسيقى ، فيميز بين النزعة الطبيعية والنزعة الواقعية . فالمحاكاة الطبيعية فى الموسيقى هى محاكاة بتهوفن لصوت الطائر فى "السيمفونية الريفية" ومحاكاة شتراوس لأصوات الخراف فى "دون كيخوته" ويلاحظ شوستا كوفتش أن هذا النوع من المحاكاة الموسيقية قد ظهر فى أكثر صوره تطرفاً عند أولئك الموسيقيين الذين يقلدون صفيح القطارات وضجيج الآلات الصناعية . والواقع أن الموسيقيين الذين يؤمنون بفلسفة الفن للفن إنما يخلطون بين معنى المحاكاة الطبيعية ومعنى الواقعية فى الموسيقى . ولقد تعلم الموسيقيون ذوو النزعة الشكلية كيف يصورون كل أنواع الأصوات ، فى الموسيقى ، ولكن شوستا كوفتش يشكو من أنهم نسوا كيف يعبرون عن انفعالات البشر ومشاعرهم وتجاربهم ويصورونها بدقة . ونظراً إلى انعزال الموسيقيين من أصحاب النزعة الشكلية عن حياة الجماهير ، فإنهم نسوا فن وصف مشاعر الناس وتجاربهم . أما الواقعية فى الموسيقى فتعنى "التعميم من تجربة الحياة الكبرى ، وفى الوقت ذاته إفرا د ماله أعظم الأهمية فى عملية الحياة . فالأمر هنا إنما يتعلق بالفنان من حيث هو عنصر تقدمى فى المجتمع البشرى ، ومرب ومعلم ، يعيد فى أعماله تأكيد القيم الأخلاقية والجمالية . والمسألة هنا هى أن من الضروري للموسيقى ألا تعود وسيلة للترويح ، واللعب فى أيدي المتحذلقين والمحترفين

والمتخصصين الفنيين ، وأن تصبح مرة أخرى قوة اجتماعية كبرى تخدم البشرية في كفاحها من أجل التقدم وانتصار العقل."

ويضرب شوستا كوفتش أمثله للمبدأ الواقعي السوفيتي في الموسيقى بأعمال مثل كنتاجة (غنائية) بروكوفيف (١٨٩١-١٩٥٣) : ألكسندر نيفسكي Alexander Nevsky و كنتاجة "Zdravitsa"، وأوبرا "الحرب والسلام". وهو يعلل نجاحه الخاص من حيث هو مؤلف موسيقى سوفيتي بأنه كان في الماضي يوثق روابطه بالشعب الروسي عن طريق موسيقاه . "فقد كنت أسعى إلى الالتقاء إلى لغة يمكن أن يفهم معناها . وعلى العكس من ذلك فإنني في أعمالي التي انخرفت فيها عن الموضوعات اللحنية الكبيرة والصور المعاصرة - ولا سيما تلك الأعمال التي ألفتها في سنوات ما بعد الحرب - فقدت اتصالاً بالشعب ، وأخفقت . ولم تكن أعمالي هذه تلقي استجابة إلا من دائرة ضيقة من الموسيقيين المحترفين غير أنها لم تلق ترحيباً من الجماهير الضخمة للمستمعين".

القسم الثالث - الموسيقى بوصفها تعبيراً :

كتب الفيلسوف جون ستوارت مل (١٨٠٦-١٨٧٣) يقول : "لشد ما كانت تؤرقني فكرة إمكان استنفاد التجمعات الموسيقية . ذلك لأن الأوتلاف لا يتألف إلا من خمسة أصوات ونصف صوت ، وهي أصوات لا يمكن أن تجمع .. إلا بعدد محدود من الطرق التي ليس فيها ما هو جميل سوى نسبة بسيطة منها . وقد بدا لي أن معظم هذه التجمعات الجميلة لابد أن تكون قد كشفت من قبل ، بحيث لا يعود هناك مجال لظهور مجموعة طويلة متعاقبة من الموسيقيين أمثال موتسارت وفير ، الذين يمكنهم أن يكتشفوا لنا كنوزاً جديدة رائعة من الجمال الموسيقي ، كما فعل هذان بالفعل"^(١) . ولقد كانت مخاوف مل راجعة إلى إمكان استنفاد النظام الهارموني المقفل إذ أنه كان ينظر إلى مفهوم الجمال في الموسيقى من خلال القيم التقليدية

(١) نيكولاس سلونيمسكي : معجم السلالم الموسيقية والنماذج اللحنية : Nicolas Slonimsky
Thesaurus of Scales and Melodic Patterns ص ٦. الناشر : Ross Co. - Coleman
نيويورك ١٩٤٧.

غير أن موسيقى النصف الثاني من القرن التاسع عشر كانوا بالفعل قد بدأوا يتجاوزون النظرة إلى الجمال في الموسيقى من خلال ذلك العدد المحدود من الطرق التي تجمع بها الأصوات الكاملة الخمسة ونصفا الصوت في الأوكتاف.

فقد استخدم فاجنر عن وعي التنافر الهارموني لزيادة جمال التعبير . ذلك لأنه كان يرى أن الجمال في الموسيقى هو التعبير ، وأن التوافق أو التنافر ما هما إلا طرفان لهما فعالية انفعالية ، ولا يمكن التمييز بينهما إلا على نحو أكاديمي بحث . وقد قبل ديوسى الوجه من أوجه تفكير فاجنر الجمالي ، إذ أنه بدوره كان يستهدف زيادة ثراء عالم الخيال عن طريق الموسيقى : فوسع نطاق العلاقات الهارمونية ، واستخدم التنافر دون تمهيد أو حل له ، وأدخل أنغاماً غريبة عن التآلف الأصلي (الكورد Chord) . وقد طعم ديوسى موسيقاه بتلوين شرقي وبالمقامات القديمة ، وكان ينتقل بين السلالم بحرية تامة دون اهتمام بنوعها . والأمر الذي كان يهمه هو بحث حالة نفيسة معينة، ولذلك استخدم كل درجات السلم ، وجميع التآلفات الهارمونية التي تنتمي إلى الديوانين الكبير والصغير ، ووزعها لكي يبعث التأثير الذي يود أن يحدثه فقيما بين الرومانتيكي الألماني فاجنر والتأثيرى الفرنسى ديوسى ، حدثت ثورة كاملة في الطابع الجمالي والأسلوب الفنى للموسيقى . والواقع أن الأساس الجمالي للموسيقى الحديثة في القرن العشرين إنما يرجع إلى العبقرية الخلاقة لهذين المؤلفين الموسيقيين اللذين أثبتا عدم وجود مبرر لمخاوف الفيلسوف من أن تكون الموسيقى نظاماً مقفلاً له إمكانيات محدودة في إنتاج أنغام جميلة . وسوف نبين ، في العرض الذى سنقدمه لموسيقانا الحالية ، الطريقة التي عبر بها الموسيقيون الخلاقون في مختلف البلاد عن أنفسهم.

كان إريك ساتي Eric Satie (١٨٦٦-١٩٢٥) هو الأب الروحي لجماعة "Les Six" في باريس بعد الحرب العالمية الأولى ، وكان نطاق أفكاره الموسيقى يمتد من الهزل المتعمد إلى الفلسفة التأملية . وقد اختار مقتطفات من محاورات أفلاطون ولحنها في أكثر أعماله طموحاً ، وهو الدراما السيمفونية "سقراط" وقد أصبح ساتي المعبود المختار للطليعة الموسيقية وللوجوديين في

الفلسفة . إذ أن هؤلاء جميعاً قد نسبوا إليه فضل الوصول بالاتجاه المضاد لفاجنر في الموسيقى الفرنسية إلى القمة ، واستخدام هارمونييات جريئة قبل ديبوسى ورافل Ravel (١٨٧٥-١٩٣٧).

إن كل عصر فى الموسيقى يلتمس لنفسه معبوداً يتخذه مصدراً للإلهام فالرومانتيكيون قد جعلوا من بيتهوفن معبودهم الملهم ، أما الموسيقى الألمانية ماكس ريجر Max Reger (١٨٧٣-١٩١٦) فتحول إلى باخ لكى يستلهمه روح البوليفونية من جديد . فقد اعتقد ريجر أنه وجد فى باخ مثلاً رائعاً للتجرد الكلاسيكى الذى يصلح تريباقاً يعوض تأثير الانفعالات المتدفقة عند الرومانتيكيين وكان ما يتهم به ريجر هو القيم التكنيكية للنغم والقالب، فدفعته حماسه للتجرد الخالص إلى إساءة فهم معبوده باخ بتأكيد الرمز الموسيقى بدلا من الانفعال الذى يمثله الرمز.

ولكن ريشارد شتراوس Richard Strauss (١٨٦٤-١٩٤٩) لم يكن يشارك مواطنه ريجر فلسفته الجمالية المتجردة الخالصة . ولقد كان يشترك مع ريجر فى تمكنه التام من التكنيك الموسيقى ، ولكنه - على خلاف ريجر - كان يستخدم هذا التكنيك فى استطلاع إمكانيات الآلات الموسيقية والقالب الموسيقى ، حتى يستطيع نقل مشاعره وأفكاره بطريقة وصفية شديدة الفعالية . وتتميز موسيقاه بالتوفيق بين عناصر مختلفة ، وبالواقعية التصويرية . وهى تحلق أحيانا فى قمم لحنية تبدو المؤلفات الرومانتيكية الجديدة لفاجنر معتدلة بالنسبة إليها . ولقد كان شتراوس يشترك مع فاجنر ومالر فى العجز عن الإيجاز : فهو مطيل كثير الكلام.

أما فيروتشيو بوزونى Ferruccio Busoni (١٨٦٦-١٩٢٤) وهو موسيقى وعازف على البيانو وباحث نظرى إيطالى ألماني . فقد احتج مثل ريجر على رومانتيكية القرن التاسع عشر وطالب بالعودة إلى الوضوح والمنطق المنظم اللذين كانت تنسم بهما كلاسيكية القرن الثامن عشر فى الموسيقى . وعلى حين أن ريجر أصبح تلميذا لباخ ، واعترف بذلك ، فإن بوزونى تحول إلى موتسارت الذى نظر إليه على أنه صاحب أعظم أسلوب فى الموسيقى . وأدت عودة ريجر وبوزونى إلى

النزعة الشكلية للمذهب الكلاسيكي ، وانصرافهما عن الرومانتيكية الانفعالية . الى ظهور مذهب موسيقى جمالي في القرن العشرين بلغ قمته في النزعة الكلاسيكية الجديدة عند "هندميث Hindemith" وسترافسكي.

ولقد كان كتاب بوزوني "الخطوط العامة لمذهب جمالي جديد في الموسيقى Sketch on a New Esthetic of Music" (١٩٠٧) - كان هذا الكتاب دفاعاً عن القوالب الخاصة والأسلوب الواضح الذي كان مولعاً به ، في صورة فقرات وجمل منفصلة . ففي هذا الكتاب أعلن معارضته للاعتقاد القديم بأن الموسيقى محاكية للطبيعة ، وسخر من الفكرة الرومانتيكية القائلة إن الموسيقى محاكاة للحياة وإنما الموسيقى بالنسبة إليه طريقة ذات أسلوب منظم للتعبير عن الأحوال النفسية والانفعالات . ولقد كانت آراء فاجنر الجمالية بعيدة عن الصواب في رأيه ، كما كانت في رأى هانسليك . وقد سخر في أوبرا "أرلكينو Arlecchino" التي وضع هو ذاته موسيقاها من الرومانتيكيين ، وذلك في صورة تهكم على المجتمع والأخلاق والحرب والفلسفة والدين ، وقبل ذلك كله ، على فساد طريقة الرومانتيكيين في استخدام قالب الأوبرا.

وانتهى بوزوني من ذلك إلى أن موسيقى الرومانتيكيين وصفية إلى حد مفرط ، وأكد أن موسيقاهم تنطوي على عناصر غريبة عن الروح الحقيقية للموسيقى (وخص بالذكر مؤلفات ريشارد شتراوس ، الذي كان في قصائده السيمفونية يستخدم الموسيقى لأغراض الوصف الواقعي ، كوصف صوت طاحونة الهواء وهي تدور ، وأصوات الخراف) . أما هو فرأى أن الموسيقى ينبغي أن تظل نغماً وقالباً خالصين فليست مهمة الموسيقى هي إثارة الانفعالات ، وإنما هي تكوين تجمعات نغمية مرتبة عقلياً ، وقوالب مبنية على أسلوب منظم.

وكان بوزوني ينظر إلى الرومانتيكية على أنها مذهب جمالي في الموسيقى يرفع من شأن الانفعالات ويكتم صوت العقل . وقد اتفق هيجل على أن الكلاسيكية هي انتصار الشكل (أو القالب) على الموضوع ، والعقل على الانفعال . كما وافق على ملاحظة "جيتته" القائلة إن كل ما هو صحي كلاسيكي ، وكل ما هو مريض

رومانتيكى . وقد وجدت آراؤه تعبيراً موسعاً عنها فى كتابات أوزفالد شبنجلر Oswald Spengler (١٨٨٠-١٩٣٦) الذى ذهب إلى أن الموسيقى ذات البرنامج إنما هى مفهوم رومانتيكى ينتمى فى الواقع إلى فن الرسم لا إلى الموسيقى . ومن هنا كتب شبنجلر يقول : "إن كل فن رومانتيكى إنما هو أغنية الموت (Swan - Song) ، وهو التعبير الأخير عن مدنية ، وما هو إلا ألوان الخريف الزاهية التى تسبق سقوط الأوراق ، أو الكتابة على الحائط^(٢) التى تنذر بالدمار ، أو المذنب المشتعل^(٣) الذى ينذر بقرب الفوضى والانحلال ."

ولم يكن بوزونى يشارك شبنجلر تشاؤمه التاريخى ، وإنما كان كتابه فى علم الجمال شهادة إيمان بقرب حلول عهد جديد فى الموسيقى . وكان الهدف الذى يسعى إليه بوصفه موسيقياً وباحثاً نظرياً ، هو تطوير إمكانيات نظامنا النغمى وتحجيج التجريب على آلات جديدة.

أما الموسيقى الفنلندى جان سيبيلوس Jan Sibelius (ولد فى ١٨٦٥)^(٤) فقد وصفه معاصروه بأنه مؤلف موسيقى ذات أصول شعبية ، يستمد الوحي من الطبيعة ويصورها بأسلوب رومانتيكى . وقد أعرب سيبيلوس ، بطريقته الخاصة ، عن اعتقاده بأن المبادئ الجمالية للمذهب الكلاسيكى هى طريق المستقبل . وكتب هارون كوبلاند Aaron Copland يقول عنه : "إن سيبيلوس موسيقى شعبية بطبيعته .. فلديه كلف دائم بالعودة إلى أسلوب ريفى يستلهم فيه الوحي الشعبى وإلى أن يكرر ذاته فى موضوعات لحنية وصيغ فنية ، وبضغنا دائماً فى نفس الجوع الانفعالى . على أن هذه اتجاهات لا يمكن أن يتصف مؤلف موسيقى من الدرجة الأولى بواحد منها"^(٥) . وفى مقابل ذلك كتب الناقد أولين داونز Olin Downes

^(٢) إشارة إلى الاتزار الإلهى الذى تلقاه الملك ساردنا بال ، مخطوطاً على الحائط ، يعلنه بنهاية ملكه وتدمير مملكته . (المراجع).

^(٣) إشارة إلى الاعتقاد السائد فى القرون الوسطى وما بعدها ، لدى ظهور المذنبات ، بقرب حدوث دمار شامل . (المراجع).

^(٤) توفى عام ١٩٥٨ . (المترجم).

^(٥) "موسيقانا الجديدة Our New Music" ص ٤٢ = ٤٣ . الناشر Whittlesey House لندن ١٩٤١ .

يقول "الحقيقة أن أعظم أقطاب الكلاسيكية الجديدة في الموسيقى الحالية هو سيبيليوس ، وليس سترافنسكي بمحاكاته الزائفة للأقطاب القدماء ، ولا هندميت بإحيائه الحديث للكنترانبط القديم والقوالب الخاصة في موسيقى الآلات."^(١) ويتمثل الاتجاه الكلاسيكي الجديد بوضوح في أعمال الموسيقى الإنجليزية رالف فون وليامز Ralph Vaughan Williams (ولد عام ١٨٧٢)^(٢) وذلك في اهتمامه بالقالب واستخدامه للكنترانبط . فهو يترجم المشاعر المثيرة للخيال والصور الشعرية إلى تجمعات نغمية يقصد منها التعبير عن المشاعر الموسيقية ولا شيء غيرها ، مهما بدا وقعها على الأذن غريباً . على أن الأمل المشرق للموسيقى الإنجليزية إنما هو في بنيامين بريتن B. Britten (المولود في ١٩١٣) . فهو بدوره يعرب عن "ولاء أبدى لباخ" وهو بدوره يساير باخ في رأيه القائل إن الصوت البشري هو الآلة الموسيقية النهائية ، وأن آلات الأوركسترا تكون أفضل كلما كان صوتها أقرب إلى الصوت البشري . ولكن على الرغم من إيثار بريتن للصوت البشري ، فإن عظمتها تظهر أيضاً في موسيقاه الأوركسترالية وفيما ألفه من موسيقى الغرفة Chamber music . ولقد كانت أوبرا "بيتر جرايمز" Peter Grimes التي وضع موسيقاها تحقيقاً فعلياً لأمل "فيبر" الجمالي في جعل الأوبرا مزيجاً من الشعر والغناء والتمثيل ، وبذلك تحققت في أوبرات بنجامين بريتن العودة إلى اندماج الفنون عند اليونانيين.

أما حالة الموسيقى في الولايات المتحدة الأمريكية ، فإن خير وصف لها هو ذلك الذي قدمه توماس جيفرسون - إذا جاز لنا أن نعود مؤقتاً إلى الوراء قرابة قرنين من الزمان - في خطاب بعث به إلى صديق له كان يرأسه في باريس ، وفيه يقول : "إن كانت هناك نغمة أحسد عليها أي شعب في العالم ، فهي موسيقى شعبكم ذلك لأن الموسيقى هي الانفعال الأثير لدى . غير أن القدر شاء أن أعيش في بلد تعاني الموسيقى فيه حالة من الهمجية تدعو إلى الرثاء ... " وحتى في القرن

(١) جريدة النيويورك تايمز ، ٢١ ديسمبر ١٩٤٧ .

(٢) توفي عام ١٩٥٨ . (المترجم) .

الماضى ، عندما كانت أوروبا تنعم بعصر الرومانتيكية العظيم كتب رالف والدو إمرسون (١٨٠٣-١٨٨٢) يقول عن الموسيقى الخلاق : "لكم يبدو لى الفنانون الموسيقيون فى المجتمع متحيزين ضيقى الأفق وكأنهم خصيان مشوهون .. إن السياسة ، والإفلاس ، والصقيع والمجاعة والحرب - كل ذلك لا يهتمهم ، وإنما يعملون شغلهم الشاغل حك أوتار أو نفخ أبواق."

ولقد كانت بداية أول مدرسة أمريكية فى الموسيقى مقترنة بظهور أعمال جورج تشادويك George W. Chadwick (١٨٥٤-١٩٣١) وتشارلس مارتن لوفلر E. A. Macdowell (١٨٦١-١٩٣٥) وإدوارد الكسندر ماكدويل C. M. Loeffler (١٨٦١-١٩٠٨) . وقد ظهر تأثير الأوروبيين بوضوح فى أفكارهم الموسيقية والقوالب التى استخدموها ، على الرغم من كل محاولاتهم تصوير الطبيعة الأمريكية بلون محلى . وفى موسيقى تشارلس آيفز C. Ives (١٨٧٤-١٩٥٤) التى أعقبت الأعمال السابقة تظهر أفكار أكثر أصالة وتعبيرات أشد جرأة . ومنذ ذلك العهد بلغت أمريكا سن الرشد موسيقياً ، وفتحت أبوابها لإبواء الموسيقيين الذين فروا من الثورة الروسية ومن الاضطهاد النازى ، والذين أقاموا فى الولايات المتحدة ليزيدوها ثراء بموسيقاهم ، وذلك بوصفهم مؤلفين ومعلمين موسيقيين فى آن واحد . ومنذ بداية القرن العشرين قل اعتماد أمريكا على الموسيقيين الأوروبيين الذين كانت تتخذهم أنموذجاً لها . واستطاع روى هاريس Roy Harris (المولود فى ١٨٩٨) وروجر سيشنز Roger Sessions (١٨٩٦) وولتر بيستن Walter Piston وفرجيل طومسون Virgil Thomson (١٨٩٦) ورنالد طومسون Randall Thompson وهارون كوبلاند Aaron Copland (١٩٠٠) بوصفهم مؤلفين موسيقيين ومعلمين ونقاداً ، أن يستهلوا عهد إحياء موسيقى فى هذا البلد ، ازدادت قوته بفضل تدفق الموسيقيين الأجانب وتقدم عصر العلوم . والواقع أن أمريكا تدين لهؤلاء الرجال بالكثير ، حتى رغم كونهم هم أنفسهم يدينون بالفضل لأوروبا . ويمتاز هؤلاء بنضج فى الأفكار يثرى الفن الموسيقى بأصالته ونضارته . وهم يدعون موسيقاهم بطريقة مباشرة ، وببساطة كلاسيكية ، وكأنهم يؤلفون أنشودة وطنية.

أما الجيل التالي من الموسيقيين فلا يسمح لأية أغلال موسيقية بأن تقيد أفكاره ورغبته في التعبير . ذلك لأن مارك بلتستين Marc Blitzstein (المولود في ١٩٠٥) ووليام شومان W. Sohuman (١٩١٠) وصامويل باربر Samuel Barber (١٩١٠) وبول باولز Paul Bowles (١٩١١) ولينار ديرنشتين Leonard Bernstein ينظرون إلى النغم والقالب على أنهما وسيلة للاتصال وأنموذج له ، ينبغي أن يتغير وفقاً لحاجات التعبير . وهم متمسكون بالرأى الجمالي القائل إن الفنان إذا ما قال أشياء قديمة فمن الواجب أن يقولها بطريقة جديدة ، أما إذا كانت لديه القدرة أن يقول شيئاً جديداً ، فإن من واجبه ألا يقوله بقوالب الماضي ، بل ينبغي أن يقوله بأية طريقة يمكن أن يقال بها في الموسيقى.

أما تلك الصيحة التي يرددها كثير من النقاد والفلاسفة المعاصرين من أن الموسيقى الحديثة متنافرة ومنحلة ، فهي ليست جديدة في تاريخ الفنون . فقد كان الانتقال من عصر موسيقى إلى آخر يقتصر دائماً بالسخرية والاحتقار من جانب المحافظين والتقدميين معاً . ولقد سبق أن قال فولتير إن الأذن البشرية تحتاج إلى جيل بأكمله لكي تعتاد أسلوباً موسيقياً جديداً . وقد يكون في هذا القول مبالغة ، غير أنه في جملته صحيح . كذلك قيل إن تفضيل مؤلفينا الموسيقيين المعاصرين للأسلوب الموضوعي اللاشخصي في الموسيقى يعنى أنهم يتجنبون أية شبهة للأحاسيس في فنهم . وهذا القول لا يقل بطلاناً عن اتهام الموسيقى المعاصرة بالانحلال . فالموسيقى المعاصرة يقول ما يريد أن يقوله بطريقته الخاصة ، وهذه الطريقة التي يعبر بها عن نفسه مختلفة عن الطرق التي كانت متبعة في الماضي . وليس لنا أن نتوقع من الموسيقى الذي يعيش في أيامنا هذه أن يعبر عن نفسه بقالب وأسلوب موسيقى عصر الباروك ، مثلما ينبغي ألا نتوقع من الشاعر المعاصر أن يكتب بلغة وأسلوب الشعراء في عصر إليزابيث.

إن الموسيقى الحديث يخلق وفقاً لمعيار عملي للقيم الموسيقية : فهو يقول ما يريد أو ما يتحتم عليه أن يقوله بأية طريقة يمكنه بها أن يجعل موسيقاه فعالة . ولا شك أن الناقد الذي يستمع إلى هذه الموسيقى للمرة الأولى ويحاول تقويم هذا

التعبير الجديد عن الشاعر ، ليس في موقف يحسد عليه : فعليه أن يتذكر أن كل حديد ليس بالضرورة جيداً ، وليس كل تغير تقدماً . ولكن ينبغي أن يدرك أيضاً أنه إذا قدر الموسيقى الجديدة بمعايير قديمة ، فقد يصبح في العصر الحالي بمثابة الناقد "أرتوزي" (*) في عصره.

القسم الرابع - فلسفة جمالية جديدة للموسيقى :

أدرك أرنولد شونبرج Arnold Schonberg (١٨٧٤-١٩٥١) قرب مطلع هذا القرن أن النظام الدياتوني ، بديوانيه الكبير والصغير ، قد أخذ يتحلل ويتفكك طوال ما يربو على خمسة وسبعين عاماً ، وأن الفلسفة الجمالية للموسيقى الغربية ، المبنية على مبدأ المقامات التي يتألف منها الديوانان ، قد أخذت تنهار . ذلك لأن التلونين الكروماتى الذى حفلت به موسيقى الفترة الأخيرة من القرن التاسع عشر قد عمل على هدم النظام النغمى الذى كان يكون جزءاً أساسياً من مفهوم التركيب المنطقى للموسيقى فى الغرب ، وهو المفهوم المرتكز على النظام الدياتونى . لذلك وضع شونبرج نظاماً مؤلفاً من اثنتى عشرة نغمة (وهى مجموع النغمات وأنصافها فى السلم) يحل محل النظام الدياتونى المتداعى ، عن طريق إيجاد مجموعة جديدة من العلاقات (هى الصف النغمى tone row) يكون لكل نغمة من الأنغام الاثنتى عشرة فيها مركز متساو ، بدلا من المركز المميز لنغمة الأساس (الأولى) والنغمة المسيطرة (الخامسة) فى النظام الدياتونى . والواقع أن هذا النظام لم يتخل عن مفهوم "المقامية Tonalitv" كما زعم نقاده وكل ما فى الأمر أنه خلق نوعاً جديداً منها.

ولقد كانت موسيقى شونبرج ومدرسته رد فعل على رومانتيكية القرن التاسع عشر ، وكان من رأى هذه المدرسة (المسماة بمدرسة فيينا) أن اللغة الهارمونية واللحنية للسلم . الدياتونى كانت تلجأ على نحو متزايد ، كلما فقد تماسكها الموسيقى بالتدريج ، إلى عناصر غير موسيقية . ذلك لأن الموسيقى حين بدأت تفقد

(*) ناقد رجمى حمل على "مونتيفردى" واتهمه بالتجديد المسرف (أنظر الفصل الخامس من هذا الكتاب)
(المترجم)

بالتدريج قدراتها على تصوير فكرة موسيقية خالصة ، نظراً إلى أن بناءها المنطقي كاد أن تستنفد إمكانياته أخذت ، تزداد اعتماداً على الأساليب الأدبية والوصفية التي يعدها صاحب النظرة الخالصة أساليب غير موسيقية في أساسها . وهكذا يرى شونبرج أن الفلسفة الجمالية للموسيقى في القرن التاسع عشر أصبحت تحتم ، أولاً ، ظهور أساس جديد لمفردات اللغة الموسيقية (من حيث الهارمونية والإيقاع والمقام) وتحتم ثانياً فهماً جديداً لمشكلات وضع منطق موسيقى سليم . ففلسفة شونبرج الجمالية في الموسيقى تركز على الرأي القائل إن على الموسيقى أن تسعى إلى هدف واحد يطفى على أية أهداف ثانوية يمكن أن تسعى إليها ، وهو وضع منطق موسيقى واضح يكون معناه مفهوماً للمستمعين بفضل جمال هذا المنطق ووضوحه وإلى هذا الرأي ترجع جذور الموسيقى المعاصرة في عمومها .

ولقد كتب شونبرج يقول : "لقد كانت الضرورة هي التي أملت طريقة التأليف بالأنغام الأثنتي عشرة . فخلال المائة عام الأخيرة طرأ تغير هائل على مفهوم الهارمونية بفضل تطور التلوين الكروماتي . وكان أول التطورات هو تحول الفكرة القائلة إن نغمة واحدة أساسية ، هي الجذر ، تتحكم في تركيب أعمدة التآلفات الهارمونية وتنظم تعاقبها ، أي مفهوم المقامية tonality إلى الفكرة القائلة بالمقامية الممتدة extended tonality وسرعان ما أصبح من المشكوك فيه إن كان هذا الجذر الهارموني قد ظل هو المركز الذي ينبغي أن يرد إليه كل توافق (هارموني) وكل تعاقب توافقي . كذلك أصبح من المشكوك فيه إن كان لنغمة الأساس ، أو الجذر الهارموني حين يظهر في بداية التأليف ، أو في ختامه ، أو في أي موضع آخر معنى إيجابي . والواقع أن الهارمونية عند ريشارد فاغنر قد أحدثت تغيراً في منطق الهارمونية وفي قوتها الإيجابية . ومن نتائج هذا التغير ما يسمى بالاستخدام التأثري impressionistic للتوافقات ، كما كان يمارسه ديبوسي بوجه خاص . فكثيراً ما كانت هارمونياته ، التي لا يوجد لها معنى إيجابي ، تخدم غرضاً تصويرياً هو التعبير عن الأحوال النفسية والصور ، وهكذا فإن الأحوال النفسية والصور ، رغم كونها خارجة عن المجال الموسيقي الخالص ، قد أصبحت عناصر بناء مدمجة ضمن

الوظائف الموسيقية ، وأدت إلى نوع من الفهم (أو الوعي) الانفعالي . وعلى هذا النحو أنزلت المقامية عن عرشها عملياً ، إن لم يكن نظرياً . وربما لم يكن هذا وحده كافياً لإحداث تغير جذري في أسلوب التأليف الموسيقي ، ولكن هذا التغير أصبح ضرورياً عندما حدث في نفس الوقت تطور انتهى إلى ما أسميه تحرر التنافر الهارموني . ذلك لأن الأذن أخذت تعتاد تدريجياً عدداً كبيراً من التنافرات الهارمونية ، وبذلك تخلصت من الخوف من تأثيرها "الذي يصدم الإحساس" ولم يعد المرء يتوقع إعداداً هارمونياً لتنافرات فاجنر أو حلا هارمونياً لتألفات شتراوس المتنافرة ، ولم يعد المرء يفزع من هارمونيات ديبوسى غير الوظيفية ، أو من الكنترا نبط المتنافر لدى الموسيقيين المتأخرين . هذه الحالة أدت إلى استخدام التنافر الهارموني على نحو أكثر تحرراً مما كان الموسيقيون الكلاسيكيون يستخدمون به تألفات "السابعة الناقصة" التي كان يمكنها أن تسبق أو تلحق أى تألف هارموني آخر ، سواء أكان متوافقاً أم متنافراً ، وكأنه لا تنافر هناك على الإطلاق .

"وإذن فما يميز التنافر من التوافق ليس ازدياد درجة الجمال أو نقصها وإنما ازدياد درجة القابلية للفهم أو نقصها".^(١)

ولقد كان ألبان برج (Alban Berg ١٨٨٥-١٩٣٥) أبرع موسيقي فيينا الذين اجتذبتهم أفكار شونبرج الجمالية في الموسيقى . وأعظم أعماله هي الأوبرا "فوتسك Wozzeck" المبنية على رواية كادت أن تنسى تماماً لجورج بوخنر الذي مات منذ أكثر من مائة عام في الرابعة والعشرين من عمره . وألبان برج هنا يعبر عن مرارة الشباب ، وعقم الحياة ، وبأس الإنسان ، بالفناء والأوركسترا ، وذلك بانفعال وروح درامية تقرب بين مأساة الحياة وبين جلال الفن .

ذلك لأنه يستخدم آراء شونبرج الجمالية في طبيعة المقامات الموسيقية ، والقوة الدرامية لفاجنر ، وألحان مالر الأسرة ، في تصوير عقل فوتسك المشوش ، الذي لا يجد مهرباً من الحياة إلا في الموت . ولا جدال في أن الموسيقى هنا

(١) الأسلوب والفكرة Style and Idea ، ص ١٠٣-١٠٤ ، الناشر Philosophical Library نيويورك ١٩٥٠ .

جديدة وفعالة وذات تأثير درامى عميق . ومع كل ذلك فمن الممكن أن ينظر إلى أوبرا "فوتسك" ، فى التاريخ الموسيقى على أنها آخر الأوبرات الرومانتيكية فى القرن العشرين . ذلك لأن نصها الكلامى يتعلق بالمرضى والمخبولين والموتى . وهى أوبرا غريبة، متشنجة ، إن لم تكن مغرقة فى الخيال ، تمثل الانحلال الرومانتيكى الذى جعل جوته يرفع صوته محدراً ، وشينجلر يصدق عليه فى ملاحظاته القائلة إن الرومانتيكى يمثل كل ما هو مريض ، وهو حشرة الموت للحضارة الغربية . ولكن مهما قيل عمل تتضمنه أوبرا برج من سبر الأغوار الباطنة للذهن بطريقة نفسية مريضة فإن لموسيقى "فوتسك" ، وكذلك أوبرا لولو Lulu التى لم تتم ، دلالة جمالية عميقة تكشف لمن يستمع إليها بصبر وأناة . فقد كان قبل كل شىء إنسانياً يستخدم مواهبه الفنية فى تصوير الشر والقبح كما يتمثلان فى المجتمع ولا شك أن اسم الرومانتيكية يحتاج إلى إيضاح لغوى حين يطبق على موسيقاه إذا أنه لم يقدم إلى سامعيه عن طريق موسيقاه ، مهرباً من الواقع ، وإنما وضعهم أمام شهوة الإنسان وجشعه وجها لوجه ، وقال ما كان لديه من خلال تلك التجديدات النغمية التى خلقها أستاذه شونبرج . وقد عبر عن مشاعره بتجميع المقامات المختلفة فى الأسطر اللحنية التى تؤدى فى وقت واحد (Polytonality) وتجميع الإيقاعات المختلفة بعضها مع بعض (Polyrhythms) . ففي "فوتسك" و "لولو" يضاف دلالة جمالية على النظام الأثنى عشرى . وقد أثبت برج ، على نحو أقوى مما أثبت شونبرج ، أن الاحترام التقليدى للعلاقة بين نغمة الأساس والنغمة المسيطرة يمكن أن يحل محله سلم تكون فيه لكل نغمة أو صوت فى السلم نفس الأهمية التى لكل نغمة أو صوت آخر ، وبذلك ساوى فى الأهمية كل درجات السلم الموسيقى . كذلك لم يراى سبب يمنع المؤلف الموسيقى من أن يبدأ موسيقاه بأية نغمة يريد لها فى السلم ، وينتهى بأية نغمة يشاء . والحق أن أولئك الذين نشأوا منا على موسيقى "الكلافير المعدل" Well-^(١) Tempered Clavier والذين يفخرون بأنهم يستمعون فى فاجنر إلى ما كان أسلافنا

^(١) يشير المؤلف هنا إلى المقطوعات الثماني والأربعين التى ألفها يوهان سباستيان باخ بهذا الاسم . والمؤلفة من مجموعتين كل منهما مكونة من أربع وعشرين مقدمة وفوجة ، كل منها واحد من المقامات الكبيرة =

يعجزون عن سماعه - هؤلاء يجدون موسيقى برج جديدة تروع آذانهم ، ويرونها ذات رنين نغمي ، ونبرات إيقاعية متوترة . ومن جهة أخرى فإن الكثيرين منا قد تكيفوا موسيقياً مع عصرنا مثلما تكيف أجدادنا مع عصرهم . وهكذا نظل نقدر موسيقى برج كما نقدر موسيقى بيتهوفن . ونسمع من يشكو من أن تنافرات برج الخشنة إن هي إلا تخطيط بحث ، وأن سطوره الغنائية لا يمكن عناؤها . ولكن لا ندرك مدى زجر ربة الموسيقى كلما سمعت هذا الاتهام . فبرج ليس أكثر تخطيطاً اليوم مما كان مونيفردى في أيامه . والواقع أنه يعود في الأوبرات "فوتسك" و "لولو" إلى النظريات الجمالية الموسيقية التي دعا إليها مونيفردى ، وذلك إذ يؤكد الكلمة المنطوقة في الأوبرا باستخدام فكرة الكلام المرتل التي حاول شونبرج استخدامها . في مؤلفه الغنائي "بييرو لونير Pierrot Lunaire" وكان نجاحه في هذا المؤلف أقل من نجاح تلميذه بيرج .

ويتفق إيجور سترافنسكي Igor Stravinsky (المولود في ١٨٨٢) مع شونبرج على أن السلم الدياتوني قد استنفد أغراضه . وقد أظهر في البدء اهتماماً بنظام شونبرج الاثني عشرى ، ولكنه بدلاً من أن يستخدم نظاماً جديداً ، كما فعل شونبرج باستخدام نظام اثني عشرى صارم ، قد نحا نحو استعمال المقامات المتعددة تؤدي في وقت واحد لكي يحدث أنواعاً جديدة من التآلفات الهارمونية والتأثيرات الموسيقية . ويرى سترافنسكي أن استخدام شونبرج للألغام الاثني عشرة بطريقته المفرطة في التنظيم لا يمكن على الإطلاق أن يكون حلاً يؤدي إلى بناء نظرية جمالية جديدة . وإنما يعتقد أن لكل قطعة موسيقية خصائصها الفريدة في ذاتها ، ولها منطقها الخاص الذي يجعلها مختلفة عن كل القطع الأخرى . وهو يرى أيضاً أن فاجنر قد طبق منطقاً موسيقياً موحداً على كل مؤلفاته الموسيقية . فلم يدرك

والصغيرة الأربعة عشر على التوالي . وقد ساعدت هذه المقطوعات في وقت باخ على تثبيت مسافات الأصوات في السلم الموسيقي ، والساواة بين الأنصاف الاثني عشر فيما يفرق بالسلم المعدل . وعلى أساس هذا التعديل - الذي لم يكن معمولاً به دائماً قبل عهد باخ - أصبحت الأذن الغربية تعتاد السلم الدياتوني المألوف . (المترجم).

ما عرفه شوبنهاور ، وما أشار إليه سترافنسكى ذاته فى المحاضرات التى ألقاها بجامعة هارفارد من أن الموسيقى فن قائم بذاته ، ينبغى ألا يتخلى عن استقلاله فى سبيل تحقيق المزج بين الفنون.

وقد قدم سترافنسكى فى أوبرا "الملك أوديب Oedipus Rex" برهانا عملياً على اعتقاده الجمالى بأن الكلمات ينبغى أن يكون لها قيمتها بوصفها أصواتاً فحسب ، ويجب ألا تحول انتباهنا عن الموسيقى ذاتها . فهو لا يهتم بالمعنى الذهنى للنص ، وإنما يود أن يشعر السامع بأصوات الأسطر الغنائية وإيقاعاتها فحسب . وهذا بعينه ما فعله إرنست كرينيك Ernst Krenek (١٩٠٠) كما أن شونبرج كان يرى أنه فى "كل موسيقى تلحن شعراً ، لا يكون لدقة تصوير الحوادث تأثير فى قيمتها الفنية تماماً كما أن دقة الشبه بين الشخص وصورته الفنية أمر لا أهمية له.

ولقد كان لإيجور سترافنسكى تأثير فى جيلين من الموسيقيين يفوق فى قوته ومداه تأثير كل من فاجنر وديبوسى . فقد كانت موسيقاه ، منذ بداية حياته الفنية ، تنسم بطابع غريب جذاب يرجع إلى تلك الألحان التى كان يقتبسها بحرية من الأغاني الشعبية الروسية . كذلك لم يكن يتردد فى الاستعانة بموضوعات لحنية وضعها غيره من المؤلفين الموسيقيين . والواقع أنه يمتاز بقدره رائعة على إدماج العناصر المقتبسة فى مؤلفاته الخاصة بحيث يصعب تماماً بطابعه الشخصى الخاص . كما أن الطابع الدينامى لموسيقاه ، وهو الطابع الذى يرجع أساساً إلى إيقاعاته القوية ، كثيراً ما يكون أصله راجعاً إلى موسيقى الجاز . وأنه لبيدو من المفارقات أن يقتبس مؤلف موسيقى من غيره على هذا النطاق الواسع ، ويظل مع ذلك بقدر كبير من الأصالة وقوة التأثير . والتعليل المرجح لهذه المفارقة هو أن غيره من الموسيقيين يبددون الجزء الأكبر من طاقاتهم فى إخفاء ما يقتبسونه ، على حين أن سترافنسكى يصرف معظم طاقاته فى التصرف بموسيقى الآخرين على النحو الذى لم يمكنهم هم أنفسهم أن يتصرفوا بها ، من حيث التطوير الإيقاعى واللحن.

ولقد لقيت المؤلفات الأولى لسترافنسكى من الغضب والثورة ما لم تلقه إلا مؤلفات قليلة فى تاريخ الموسيقى . ذلك لأن تعدد مقاماته . وتناقضاته الجريئة ،

وإيقاعاته البدائية ، قد أذهلت سامعيه وحيرتهم . فالتنافر عند سترافنسكى . كما كان عند فاجنر وديبوسى ، لم يعد قيمة هارمونية تستخدم معبرا بين عمود توافقى وآخر . أو تيسر الانتقال من مقام إلى آخر ، وإنما كان التنافر عند هؤلاء الموسيقيين الثلاثة يعنى استخدام أى عمود هارمونى بأية طريقة ممكنة للحصول على التأثير الموسيقى المطلوب . ولم يكن الإيقاع نبرا صوتيا ثابتا ، وإنما كان نبضا حيا لا يظل ثابتا أبدا ، بل تتغير سرعته على الدوام . ولم يكن سترافنسكى يفعل فى بلاده ، وبصورة معدلة ، إلا ما فعله كثير من الموسيقيين المبدعين فى القرون الماضية لكى يعبروا عن مشاعرهم بالموسيقى . غير أن الفلاسفة والنقاد كعادتهم ، لم يتبينوا ذلك على الفور . ولقد كتب الفيلسوف التوماوى^(٢) جاك ماريتان Jacques Maritain يقول ، بعد عدة سنوات من التفكير : "إننى آسف إذ تحدثت عن سترافنسكى على نحو ما تحدثت . فكل ما سمعته كان "طقوس الربيع Le Sacre de Printemps" وكان ينبغى أن إدرك عندئذ أن سترافنسكى إنما كان يدير ظهره لكل ما نجده موجعا عند فاجنر . ولقد أثبت سترافنسكى منذ ذلك الحين أن العبقرية تحتفظ بقوتها وتضاعفها بتجديدها فى الضوء . والواقع أن مؤلفاته ذات التنظيم الرائع ، التى تزدهو بما لديها من حقيقة ، تعلمنا اليوم أعظم درس فى العظمة والطاقة الخلاقة ، وهى أفضل رد على ذلك الجمود أو التقشف الكلاسيكى الصارم الذى هو موضوع بحثنا . فنقاؤه وإخلاصه وقوته الروحية الرائعة هى بالنسبة إلى المنظر الضخم الخداع لبارسيفال أو "التراالوجيا"^(٣) بمثابة معجزة موسى بالنسبة إلى الأعياب السحرة المصريين.^(٤)

ولقد كان بيلا بارتوك Bela Bartok (١٩٤٥-٨١) مثل سترافنسكى ، ينظر إلى كل قطعة موسيقية على أنها عمل فريد له مفهومه الجمالى الواضح الخاص . ولم

^(٢) نسبة إلى القديس توما الأكوينى . (المترجم).

^(٣) الإشارة هنا إلى درامات فاجنر الموسيقية ، وهما بارسيفال والدراما الرباعية (التراالوجيا) "خاتم النبلونجن"

^(٤) الفن ومدرسة العصور الوسطى Art and Scholasticism ، ص ٤٧ (ترجمة J. F. Scanlan) الناشر

Charles Scribner's Sons نيويورك ١٩٤٦.

يكن بارتوك يؤلف موسيقاه تبعاً لأي نظام خاص به أو بغيره ، وإنما كان العنصران الضروريان في فلسفته الموسيقية هما تطوير الفكرة الموسيقية ومعالجة تطوير هذه الفكرة جمالياً . غير أن التكهن بما ينوي بارتوك عمله في تطوير الفكرة الموسيقية أو بنوع المفهوم الحمام الذي قد يضعه لتحسيد الفكرة في سياق القطعة الموسيقية أو في معالجة القطعة بأكملها -- هذا التكهن قد يكون عند بارتوك أصعب منه حتى عند سترافنسكي ذاته . على أن هناك أمراً مؤكداً هو أن لكل قطعة موسيقية أبعادها طابعاً فريداً خاصاً بها وحدها ، ولا يمكن أن تكون مجرد تكملة لاتجاه سابق أو تنويعاً لفكرة رئيسية أو تحويراً لمفهوم جمالي وضعه من قبل في عمل سابق . لقد كان من المحال أن يخلق على هذا النحو إلا موسيقى يتمتع بفيض لا ينفذ من الأفكار الناضجة ، مثل بارتوك . والواقع أن وضوح كل إنتاجه وتميزه يكشف عن عقلية موسيقية منظمة ، تضيء على أفكاره ومشاعره اتجاهاتاً محدداً للمعالم .

إن موسيقى بارتوك بناءً منطقي رافع . وكل قطعة فيها تتميز في ذاتها بالإبداع الفني . هذا أمر لا شك فيه ، غير أن هذه الموسيقى ، إلى جانب مزاياها الفنية الكفيلة بأن تكسب صاحب النظرة الخالصة متعة جمالية - تتضمن عنصراً يجتذب المشاعر بقوة . ولقد كان للوحدة المنطقية والنهاية للعمل الفني ، بالنسبة إلى بارتوك وسترافنسكي ، من الأهمية ما للتأثير الانفعالي بالسبب إلى السامع . ومع ذلك فمن الخطأ الاعتقاد بأن أياً منهما قد نسي لحظة واحدة تلك الحقيقة الأساسية وهي أن الموسيقى ذات جاذبية انفعالية قبل كل شيء . فقد حاول بارتوك أن يؤثر انفعالياً في سامعيه بنفس الطريقة التي كان هو ذاته يتأثر بها عند سماعه ، مثلاً ، للموسيقى الشعبية المجرية والرومانية وموسيقى البلاد المجاورة . ولم يكن بارتوك يهتم بالدلالات الاجتماعية التي كان الفيلسوف هيردر يجدها في تلك الموسيقى الشعبية ، أو يعاها بارتباطاتها المباشرة من حيث المعنى ، وإنما كان ما يهيمه في هذه الألحان الشعبية هو أنها تعبير موسيقى . وقد حاول هو ذاته في موسيقاه أن يعبر عن فكرة موسيقية متولدة عن الانفعال الذي ينادى انفعالا آخر ، بطريقة واضحة مباشرة كانت تنسم بروح كلاسيكية بالمعنى الصحيح .

ولقد كان بول هندميت Paul Hindemith (المولود في ١٨٩٥) من أبرز الشخصيات في حركة ألمانية تعرف باسم "موسيقى الاستعمال gebrauchsmusik" وذلك خلال السنين الأولى من اشتغاله بالتأليف الموسيقي والمقصود بموسيقى الاستعمال نوع من الموسيقى التي تكتب لكي يشارك فيها الجميع ، في مقابل الموسيقى التي تكتب "لذاتها" فأصحاب وجهة النظر الأولى يهتمون بالحاجات الموسيقية للجماهير ، على حين أن أنصار وجهة النظر الثانية يؤمنون بتلك العقيدة الذاتية المفرطة التي كان يؤمن بها أوائل الرومانتيكيين الألمان . وعلى ذلك فقد أكد قادة حركة موسيقى الاستعمال العنصر المضاد للرومانتيكية في موسيقاهم وضربوا هم أنفسهم من الأمثلة ما ساعد على إنزال العازف الموسيقي البارح من العرش الذي كان يعتليه في القرن التاسع عشر . وقد حاول أعضاء هذه الحركة أن يقدموا للجماهير نوعاً من الموسيقى يمكنها فهمه وأداؤه . وذلك حتى تصبح الموسيقى فناً عملياً يجمع الحياة اليومية للناس . وكانت موسيقى الاستعمال تتميز بقوالب متوسطة الطول وببساطة ووضوح في الأسلوب . وصغر المجموعات التي تؤديها ، وتجنب الصعوبات الفنية حتى يتسنى أداؤها لمجموعات لم تتلق تدريباً محترفاً.

ولقد كانت موسيقى الاستعمال رد فعل اجتماعياً وجمالياً على الرومانتيكية ونظراً إلى أن الحكومة الألمانية التي أعقبت الحرب العالمية الأولى كانت ذات ميول اشتراكية ، فإن رد الفعل الذي كانت تمثله هذه الحركة على النزعة الفردية المتطرفة عند الرومانتيكيين المتأخرين قد قوبل بارتياح وعطف . كذلك أبدى العنصر الطليعي في حركة موسيقى الاستعمال اهتماماً بحركة إحياء باخ بين أصحاب النزعة الكلاسيكية الجديدة في أوائل العشرين . ومن هنا فإنهم لم يقتصرُوا على اقتباس طريقة باخ في التعبير الموسيقي المباشر ، بل إنهم تحدثوا عنه بوصفه واحداً من الدعاة القدماء لموسيقى الاستعمال . بذل جهوده من أجل تلبية الحاجات الموسيقية للشعب . وقد أوضح أعضاء حركة موسيقى الاستعمال أن باخ لم يكتب لجماعة من الصفوة ، أو لقلّة مختارة . وإنما كان يكتب لشعب الكنيسة بأكمله ،

أو للجمهور العام . وهو لم يخلق موسيقاه لكي يستمتع هو ذاته بها ، إذا ما دفعته روحه إلى التأليف ، ومنى دفعته إلى ذلك ، وإنما كان يكدر من يوم إلى يوم ، كما يفعل أى صانع ماهر ، لكي يؤدي التزاماته نحو مجتمعه وكنيسته.

ولقد أخفقت حركة موسيقى الاستعمال بعد وقت ما ، غير أن "هندميت" ظل يحتفظ في كتاباته المتأخرة بالمفاهيم الجمالية لهذه الحركة . فقد ظل الموسيقى بالنسبة إليه صناعة ، لا فنا مستمداً من وحى إلهي^(١). وهو ينظر إلى كتابة الموسيقى على أنها عمل إيجابي بناء : فالموسيقى تصنع ، وليست مستمدة من الإلهام فحسب . هذا ما كان هندميت خليقاً بأن يقوله ، وإن يكن يبادر فيضيف إلى ذلك أن خلق الموسيقى يبدأ بالانفعالات ، وتنتهي مهمته بإثارة الانفعالات.

كذلك كان هندميت فيما مضى مهتماً ، لفترة ما ، بالأراء الجمالية لشونبرج ولكنه تخلى بعد ذلك عن أسلوب الاثنى عشر صوتاً ، وتحول إلى كتابة موسيقى يظهر فيها بوضوح النظام المقامى بالمعنى التقليدي . وهو يتميز أيضاً بأنه أكثر المؤلفين الموسيقيين في القرن العشرين اهتماماً بالموسيقين السابقين على باخ ، وفي معظم الأحيان تكون البوليفونية المعقدة في موسيقاه محاكاة لفن الكنتراپنت في القرن السادس عشر ، حين كانت الموسيقى صناعة لا فناً ، وحين كانت تخاطب الكثرة لا القلة.

(١) يقول إيجور سترافنسكى في محاضراته التي ألقاها في جامعة هارفارد ، والتي دونت في كتابه : شعر الموسيقى Poetics of Music : "لن أنسى أنني أشغل كرسيًا للشعر . ولا يخفى على أحد منكم أن المعنى الدقيق للشعر Poetics هو دراسة العمل الذي يتعين القيام به . فالفعل Poiein الذي اشتقت منه الكلمة لا يعنى إلا العمل أو الصنع . ولم تكن كتب الشعر التي ألفها الفلاسفة الكلاسيكيون تتألف من أبيات شاعرية عن الموهبة الطبيعية وعن ماهية الجمال ، وإنما كانت هناك كلمة واحدة هي techné تدل عندهم على معنى الفنون الجميلة والفنون العملية التطبيقية في آن واحد ، وتنطبق على معرفة ودراسة القواعد الضرورية الحتمية للصناعة ، ولهذا السبب كان كتاب الشعر لأرسطو يوحى دائماً بأفكار تتعلق بالجهد الشخصي ، وتنظيم المواد ، والبناء . وشعر (أو صناعة) الموسيقى هو بعينه الموضوع الذي أود أن أحدثكم عنه ، أي أنني سأحدث عن العمل أو الفعل في ميدان الموسيقى . وحسبى أن أقول أننا لن نستخدم الموسيقى بوصفها وسيلة لبعث الخيالات السارة" ص ٤. ترجمة Arthur Knodel and Ingolf Dahl (مطبعة جامعة هارفارد ، كمبريدج . ١٩٤٧).

الفصل التاسع

معايير لفلسفة جمالية

في الموسيقى

القسم الأول - الفيلسوف والموسيقي :

دأب الفلاسفة ما عدا قلة نادرة منهم ، على القول إن قيمة الموسيقى إنما تكون في تأثيرها . ومضوا في تفكيرهم قائلين إنه إذا كانت قيمة الموسيقى تنحصر في التأثير الذي تحدثه في السامع ، فإن الوظيفة الصحيحة للموسيقى ليست نقل أصوات وإيقاعات جميلة تقتصر على بعث السرور في الحواس ، وإنما هي إحداث استجابات معينة في السامع تجعل منه شخصاً "طيباً أو فاضلاً" . وهكذا يرى الفلاسفة أن الموسيقى لو كانت تقتصر على تقديم متع عابرة ، ولا تحضنا على أداء الأفعال "الفاضلة" ، وعلى أن نصبح أشخاصاً "أفضل" ، لما كانت تزيد عن مجرد لذة جوفاء ولكانت بالتالي مضیعة لجهد الإنسان على نحو كان يستطيع الانتفاع به في أغراض أفضل وينتهي الفلاسفة من ذلك إلى أن الموسيقى ينبغي أن تؤدي إلى "السلوك القويم" وإلا لكانت مخدراً يؤدي بنا إلى الهروب من الواقع والتخليق في أجواء عالم الخيال المحض .

أما الموسيقيون الخلاقون فكانوا عادة يتجاهلون الآراء الأخلاقية للفلاسفة بشأن الموسيقى . فقد كان المؤلف الموسيقي يلتزم طوال حياته عقيدة فنية لا تجعل قيمة الموسيقى منحصرة في جعل الإنسان "فاضلاً" أو في بعث حالة من "الكمال" وإنما تجعلها كامنة في الأنغام المحسوسة والإيقاعات المتحركة التي تمتع الحواس وتثير الانفعالات . فقد ظل الموسيقي ينادى على الدوام بأن الوظيفة الحقة للموسيقى هي الإهابة بالعاطفة ، على حين أن الفيلسوف ظل على الدوام يزدري الموسيقي لأنها لا تهيب بالعقل قبل أي شيء آخر . وهكذا يتفق الفيلسوف والموسيقي معاً على أن الموسيقي تهيب بالعواطف قبل كل شيء غير أن اهتمام الموسيقي ينصب على إثارة الانفعالات لأغراض المتعة فحسب ، أما الفيلسوف فيؤكد أن الانفعال الذي تثيره الموسيقي ينبغي أن يكون من نوع يمكن توجيهه لغاية خيرة ، هي تكوين الشخصية الأخلاقية . فالموسيقار يهتم بخلق تجربة جمالية ، أما الفيلسوف فيهتم بالنتيجة الأخلاقية .

ولقد كان المؤلف الموسيقى يصبو دائماً إلى أن ينقل بموسيقاه إلى الأذهان الأخرى إحساساً بالأصوات النغمية والانطباعات الموجودة في العالم المحيط به . وما أشبهه بشخصية "جان كريستوف" عند رومان رولان - تلك الشخصية التي ترجمت كل تجربة إلى لغة الموسيقى . فمؤلف الموسيقى لا يخلقها لكي نخاطب بها العقل أساساً ، ولا يكتبها لكي يهيب بالحاسة الخلقية ، ولا يؤلف موسيقاه لكي يرشد ويعظ ، وإنما يخلق موسيقاه لكي يوقظ الانفعالات.

ولقد قال "بن جونسون" ذات مرة : "إن للفن عدواً اسمه الجهل" هذه الملاحظة الحكيمة كانت ، وما تزال تنطبق على الموسيقى أكثر مما تنطبق على أى ضرب آخر من ضروب النشاط الخلاق للإنسان في ميدان الفن الجميل ذلك لأن المتعة الحسية التي تبعثها فينا الأنغام الموسيقية ، والتأثير الفسيولوجي الذي تحدثه فينا الإيقاعات الموسيقية . قد دفعا الفيلسوف ورجل اللاهوت والسياسة إلى أن ينظروا إلى الموسيقى بعين الارتياب والشك ، وإلى خالق الموسيقى بخشية وازدراء فقد ظلوا طوال العصور يحسدونهم على قدرتهم التعبيرية ، ويحملون عليهم جهلاً وخوفاً مما قد تفعله أو لا تفعله قدرات الموسيقى للذهن والجسم.

وكثيراً ما كان يحدث لموسيقيين كانوا في شبابهم يناصرون الأفكار الجديدة في عصرهم ، أن تشبثوا بهذه الأفكار الأصلية إلى حد أنهم أصبحوا عاجزين عن تقبل الأفكار الأحدث منها عهداً . وصاروا في سنواتهم المتأخرة رجعيين متزمطين . هذا عامل لا يمكن تجاهله . بل إن تاريخ الموسيقى إنما هو دليل عليه . أما الفلاسفة فقد اضطلعوا ، إلا قلة نادرة منهم ، بما أطلق عليه هوايتهم اسم إضافة شروح وتنويعات على النغمة الأصلية التي أطلق أفلاطون - كما يشهد بذلك تاريخ الفلسفة . ولا شك أن هذا الحكم يصدق بوجه خاص على آرائهم الجمالية ، ولا سيما ما يتعلق منها بالموسيقى ، أكثر مما يصدق على أى فرع آخر من فروع البحث الفلسفي . فالفلاسفة لم يعبأوا بأن يكونوا مبدعين ، حتى في شبابهم في وضع نظرية جمالية في الموسيقى ، وإنما اكتفوا بالانصراف طوال حياتهم إلى الدفاع عما قاله أفلاطون عن الموسيقى.

والواقع أن الدور الذي قام به الفيلسوف طوال تاريخ الموسيقى وتطورها بوصفها فناً - هذا الدور يستحق من الذم أكثر مما يستحق من المدح . فمن جهة نجد أن ميله إلى التشریح المنطقی الدقیق قد عاق التقدم الموسیقی ، ومن جهة أخرى فإن تشككه الدائم فی القیم الموسیقیة قد أثر فی المبادئ الجمالیة للموسیقیین أنفسهم . ومما يؤسف له أن الفیلسوف قد جلب علی الموسیقی طوال العصور من الضر ما يفوق ما حققه لها كُن النفع ، غیر أنه لا یحمل هذا الوزر وحده وإنما یشاركه فیة اللاهوتیون والسیاسیون . وهكذا عمل أنصار العقل الخالص والإیمان والعمل السیاسی فی معظم الأحيان ، علی إبقاء الموسیقی فی مركز التابع الدلیل لمذهب عقلی أو عقیدة أو دولة . صحیح أن الموسیقی الخلاق كان فی حضارات معينة أكثر تحرراً منه فی حضارات أخرى ، غیر أن نیتشه قد أدرك بوضوح - بكل ما فی أسلوبه من مرارة ، أن الموسیقی ظل علی الدوام عبداً للأخلاق والدين وما أقل الموسیقیین الذین یمكن القول إن هذا الحكم لا یصدق علیهم ، سواء فی العصور الماضیة والعصر الحاضر ذاته .

ولقد لقيت الموسیقی فی كتابات الفلاسفة من التجاهل وسوء الفهم أكثر مما لقيته كل الفنون الأخری . ومع ذلك فهناك مدارس فلسفیة متعددة كان لها تأثيرها فی الفكر الموسیقی ، كما أن القیم الموسیقیة الجديدة بدورها استبقت بعض الاتجاهات الفلسفیة . فقد نظر الفلاسفة إلی الموسیقی علی أنها مدخل إلی فهم طبیعة الكون ، وإعداد ریاضی لدراسة النفس ، ووصف الأفلاطونیون الموسیقی بأنها محاكاة لعالم الواقع ، بينما نظر إليها الأرسططالیون علی أنها علو مثالی بهذا الواقع . أما اللاهوتیون فكانوا یرون فی الموسیقی وسیلة لتقريب الإنسان من الله بفضل تجمیلها للنص المقدس . كذلك اشترك اللاهوتیون والفلاسفة معاً فی النظر إلی الموسیقی علی أنها وسیلة لإصلاح الأخلاق أو إفسادها ، وكان الفلاسفة یرون أنها قد تكون مجرد متعة حسیة ، أو قوة روحیة هائلة ، وعلاجاً لجسم الإنسان ونفسه . ولقد رأينا أن أقدم معرفة لنا بالموسیقی فی الحضارة الغربیة ترجع إلی كتابات الفلاسفة یونانیین ، ورأينا أيضاً كتابات أفلاطون ، علی وجه أخص ، هی

التي تتضمن مركباً يجمع بين النظريات الموسيقية للشرق والغرب . ففي هذه الكتابات تشرح القيم الأخلاقية والنفسية للموسيقى من خلال الميتافيزيقا ، فينظر إلى العنصر الإيقاعي في الموسيقى على أنه مطابق للإيقاع الكوني ، ويقال إن الإيقاع المتخبط ونشاز الأصوات المتنافرة يؤدي إلى الشقاق بين البشرية وبين النظام المثالي للأشياء . وهكذا بدأ أفلاطون يشيد مذهب الجمالي في الموسيقى بإضفاء طابع أخلاقي على الأساليب أو المقامات اليونانية . وكان ينظر إلى الموسيقى على أنها أرفع من الفنون الأخرى على أساس أن الإيقاع والتوافق يؤثران في النفس الباطنة والحياة الانفعالية للإنسان على نحو يفوق العمارة والتصوير والنحت . وعلى ذلك فمن الواجب الانتفاع من الموسيقى في تقويم السلوك وتشكيل الشخصية وإعداد العقل للدراسة الرفيعة ، وهي دراسة الفلسفة . أما البدع اللحنية ، أو الفصل بين الشعر والنغم ، فهي في مذهب أفلاطون مظاهر للاضطراب تهدد القيم التقليدية وتعرض الأوضاع السائدة للخطر .

وقد احتفظ أرسطو بالنظريات الأفلاطونية في الموسيقى ، كما ردها أفلوطين مبدئياً إعجابه العميق بها . كذلك بدأ أوغسطين كتابه في الموسيقى بطريقة أفلاطونية خالصة ، وذلك بالكلام عن الموسيقى من حيث هي مبحث يمهد للدراسة الفلسفية ، كما أن الطابع الأفلاطوني كان واضحاً في التعاليم الموسيقية لبونيتيوس - شأنها شأن تعاليم أوغسطين - وذلك على الأقل فيما كتبه في المرحلة الأولى من حياته الأدبية . وقد احتفظ ديكرت أيضاً بالفكرة الأفلاطونية القائلة إن الموسيقى رياضية في أساسها ، وينبغي أن تستخدم مبحثاً يمهد لدراسة الفلسفة . وقد تحدث ديكرت مثل أفلاطون وأرسطو ، عن المشاعر الموسيقية ، وعزا إلى الإيقاعات قيمها أخلاقية ، إذ أن لها تأثيراً مباشراً في النفس البشرية . لذلك أعرب عن إثارة للإيقاعات التي لا تهيج الانفعالات أو تثيرها إلى حد مفرط . وأكد ضرورة استخدام النسب البسيطة للمسافات النغمية ، وردد شكوى سبق أن أعرب عنها أفلاطون ، إذ ندد بعدم تألف النظم النغمية التي كان الموسيقيون في أيامه يستخدمونها في أساليب الكتابة الكنترا بنطية . كذلك وصف لبينس الموسيقي بأنها مظهر للإيقاع الكوني تنحصر

ماهيته ذاتها في كونه عددا ونسبة ، ورأى أنه مهما كان من سحر الموسيقى لنا "فإن جمالها لا يكون إلا في انسجام الأعداد" فالموسيقى عد لا شعوري ، أو هي علاقة شعورية بين الأعداد التي تنظم في مسافات ونماذج نغمية تبعث السرور في النفس وكان روسو يعتقد أنه لما كان الفن محاكاة للطبيعة ، فالنتيجة المنطقية لذلك هي أن الموسيقى صورة مطابقة للإيقاع الذي يسود الكون بأسره . وعلى ذلك ففي وسع الإنسان لو دأب على الاستماع إلى الإيقاعات الموسيقية السليمة ، أن يتعلم كيف يعيش وفقاً للقانون الطبيعي ويتحد بالطبيعة.

كذلك اتفق "كانت" مع أفلاطون في رأيه القائل إننا نستطيع بالموسيقى "أن نصل إلى الجسم من خلال النفس ، ونستخدم النفس في مداواة علل الجسم" وقد أظهر في آرائه الجمالية ازدراء للموسيقى الخالية من الكلمات . فليس لموسيقى الآلات الخالصة في نظره قيمة كبيرة ، إذ أنها جامحة خيالية لا تعبر عن تصور محدد ويرى كانت في فلسفته الجمالية أن الشعر أكثر الفنون إهابة بالعقل ، إذ أن الكلمات هي الوسيلة الطبيعية للتعبير عن المفاهيم والأفكار . وقد توسع هيجل في هذا الرأي فقال إن وظيفة الشعر تصبح عندئذ فرض الكلمات على الأصوات ، والأفكار على المشاعر ، والمفاهيم على التأثيرات النفسية ، بحيث أن ما هو غامض غير محدد المعالم في الموسيقى يصبح في لغة الشعر أكثر تحديداً ووضوحاً . غير أن شوبنهور ونيثشه قد اعترضوا على هذا التفكير الديالكتيكي ، مؤكدين أن للحن الحق في أن يوجد بذاته مستقلاً عن الكلمة المنطوقة . وقد اتفق نيثشه مع شوبنهور في مسألة أخرى هي أن الموسيقى تتيح لنا مهراً ولحظة قصيرة من السعادة والاطمئنان ولكن على حين أن الموسيقى كانت عند شوبنهور تساعد على الانتقال من الإرادة إلى التبصر والتطلع ، ومن الرغبة إلى التأمل ، فإنها في تفكير نيثشه الجمالي تتيح لنا أن نعلو على عالمنا المضطرب المختلط وندخل عالماً من صنعنا نحن ، نعبر فيه عن رغباتنا وآمالنا . أما تولستوى فقد خالف فكرة اتخاذ الفن مهراً ، ووضع مذهباً جمالياً اقترب كل القرب من الأخلاقية المسيحية.

أما في القرن الحالي فلم يكتب أى شىء عن الموسيقى الا قلة من الفلاسفة ولم يكن ما كتبوه إلا مجرد اعتراف عفوى بوجود الموسيقى ، أما مكانتها في المجتمع ودورها فيه ، فهما أمران لم يظهر هؤلاء الفلاسفة اهتماما كبيرا بهما بل إنهم لم يبحثوا في الموسيقى من حيث هي صورة موحية من صور الاتصال بين إنسان وآخر . ليس معنى ذلك أنهم ينفضون أيديهم عن موضوع الموسيقى ، وإنما هو يعنى أن الفلاسفة الحاليين يرتابون في المشاعر أكثر مما يعملون على حماية العقل . ففلاسفة القرن العشرين يحسدون رجل العلم أكثر مما يحسدون الفنان . وهم يبدون تقديرا للنظرية الجمالية لأنهم لا يصلون إلى نتائج مرضية عندما يطبقون المناهج الوضعية عند تقدير عمل المؤلف الموسيقى.

ومن الفلاسفة الذين كتبوا عن الموسيقى في القرن العشرين ، الفيلسوف الفرنسي هنري برجسون Henri Bergson (١٨٥٩ - ١٩٤١) الذي أدرج الموسيقى ضمن أفراد الأسرة الفنية التي تعطى الإنسان رؤيا للواقع أقرب إلى الطابع المباشر فالموسيقى في مذهب برجسون الجمالي ليس لها من هدف سوى أن تطرح جانبا تلك الرموز النغمية ، وتلك التعميمات الاصطلاحية المتعارف عليها في المجتمع ، أى بالاختصار ، كل ما يخفى عنا وجه الواقع ، لكي تضعنا في مواجهة ذلك الواقع ذاته مباشرة^(١) وفي كتاب "الزمان والإرادة الحرة Time and Free Will" يقول برجسون فقرة خفية المعنى : "إذا كانت الأصوات الموسيقية تؤثر فينا على نحو أقوى من تأثير أصوات الطبيعة ، فذلك لأن الطبيعة تقتصر على التعبير عن المشاعر ، بينما الموسيقى توحى بها إلينا".^(٢) وقد ربط مفكر إنجليزي معاصر لبرجسون ، هو

(١) ملفين ريدر : علم الجمال الحديث Melvin M. Rader : A. Modern Book of Esthetics ص ١٨٣ ، الناشر : Henry Holt and Co. ، نيويورك ١٩٣٥ .

(٢) ص ١٥ (ترجمة F. L. Pogson) الناشر Allen and Unwin ، لندن ١٩٢٨ .

(٣) يلاحظ أن هذا العنوان لا يدل على كتاب لبرجسون بهذا الاسم ، وإنما على الترجمة الإنجليزية التي نقل إليها عنوان كتاب برجسون : "بحث في المعطيات المباشرة للوعي Essai sur les donnees immediates de la conscience" وقد ظهر هذا الكتاب عام ١٨٨٩ ، أما الترجمة الإنجليزية فظهرت عام ١٩١٠ . (المترجم).

جلبرت تشسترتون Gilbert K. Chesterton (١٨٧٤-١٩٣٦) بين فن الموسيقى وبين مراحل الصراع التاريخي وتطور الإنسان والمجتمع . فهو لم يشارك برجسون فكرته الصوفية القائلة إن الموسيقى تزيد الإنسان قرباً من الواقع الحقيقي ، وإنما رأى في الموسيقى تعبيراً ذاتياً عن المشاعر والأحوال الانفعالية^(١) أما المفكر الألماني نرفالد شبنجلر فكان يرى في الموسيقى وجهاً من أوجه الحضارة الغربية التي رأى أنها تسير في عصرنا الراهن إلى تدهور مقدر لها ، بعد أن بلغت من الكبر عتياً . فقد كتب يقول : "لقد انتهت فنون الغرب إلى غير رجعة . وأما ذلك يمارس اليوم على أنه فن فليس إلا عجزاً وخداعاً : فالموسيقى زائفة ، مليئة بالضجة المصطنعة لآلات ضخمة متكدسة". وقد تنبأ متشائماً بأن من المحال أن تظهر بعد اليوم موسيقى عظيمة في العالم الغربي ، وذلك لأننا "نلعب اليوم لعبة مملة مع قوالب ميتة لكي نوهم أنفسنا بأن الفن مازال حياً".

ولقد كان الفيلسوف الأمريكي ديفد رايت برال David Wrighe Prall (١٨٨٦-١٩٤٠) خليقاً بأن يوافق (مع شبنجلر) على أنه "لو لم تكن للمؤلف الموسيقى انفعالات يعبر عنها ولا مشاعر حيوية يضيف عليها بالصوت صبغة خارجية لكان أقصى ما يستطيع عمله هو أن يكرر نماذج مألوفة أو عميقة....."^(٢) ولكنه ما

(١) يقول تشسترتون في كتابه "المهرطقة Heretics" ص ٩٠ الناشر The Bodley Head لندن ١٩٠٥ . "عندما كان الناس خشين غلاظاً ، وعندما كانوا يعيشون وسط ضرباً قاسية وقوانين صارمة ، عندما كانوا يعرفون القتال بمعناه الحقيقي لم يكن لديهم سوى نوعين من الأغاني : الأول فرح بانتصار الضيف على القوى ، والثاني حزن لأن القوى انتصر على الضيف مرة بطريقة ما . ذلك لأن هذا التحدي للأوضاع السائدة وهذا السعي الدائم إلى تغير التوازن القائم ، وهذا التحوي السابق لأوانه للأقوياء ، هو الطبيعة الكاملة والسر الباطن لتلك الغامرة النفسية المسماة بالإنسان".

(٢) "الحكم الجمالي Aesthetic Judgment" ص ٢١٦ ، الناشر Thomas Y. Cromwell نيويورك ١٩٢٩ . ولقد كان الفيلسوف الإيطالي كروتشه Croce (١٨٦٦-١٩٥٢) خليقاً بأن يتفق مع برال على هذه المسألة. ذلك لأن كروتشه يرد على الموسيقار المزعوم الذي يشكو من أنه يستطيع أن يحرك العالم لو أنه استطاع التعبير عما يشعر به . بالقول أن شعوره أما أنه ليس عميقاً بما فيه الكفاية . وأما أنه هزيل إلى حد يستحيل معه التعبير عنه . ففي رأى كروتشه أن الموسيقى الذي لديه أي شيء يقوله سيقوله بوسيلة أو بأخرى . وبصورة أو بأخرى . كذلك يقول كروتشه إن الفن يموت في الفنان الذي يصبح ناقداً . وقد تبين للموسيقار شونبرج في

كان ليتفق مع شينجلر على أن موسيقى العالم الغربي في القرن العشرين هي في سائر في طريق التدهور الذي لا خلاص منه . فقد رأى "برال" أن موسيقى القرن الحالى فن قادر على السمو بالمتع الحسية للإنسان وتعميق حياته العقلية إذا أن الموسيقى ، من بين سائر الفنون ، هي ، كما كتب برال "ربما كانت فيما يتعلق بالقدرة التعبيرية الانفعالية ، أعمقها وأغناها ، وأوسعها نطاقاً وأعظمها قوة ، فضلاً عن كونها أكثرها مرونة ..."^(١) ومن بقية الفلاسفة الأمريكيين ، يشكو سانتيانا Santayana (١٨٦٣-١٩٥٢) بسخرية من أن "الموسيقى عقيمة في أساسها ، شأنها شأن الحياة ذاتها ... " ويقول "إن ما يستمتع به معظم الناس ليس الموسيقى ، وإنما هو حلم يقظة خامل تخفف منه سوررات عصبية."^(٢) أما جون ديوى (١٨٥٩-١٩٥٢) فقد كان خلق عالماً عقلياً بلا حقائق ثابتة أو معتقدات راسخة عن الجمال والخير ، ورأى أن أفضل نظرة إلى المثل العليا الموسيقية هو أنها كلها فروض تظل التجربة الفردية تختبرها على الدوام.

ولكى نقدر الدور الذى قام به الفلاسفة فى التأثير على مجرى التاريخ الموسيقى على نحو مباشر أو غير مباشر ، يكفينا أن نذكر أن ما بدا مجرد نظرية جمالية فى كتابات أفلاطون قد أصبح واقعاً فنياً فى العهود الأولى للمسيحية . فقد ميز آباء الكنيسة بين الألحان الدينية والألحان الدنيوية ، وبين الأنغام المسيحية والأنغام الوثنية ، وكانوا يرون أن المسيحى الأمى يمكن أن يعلم الكتاب المقدس بالموسيقى ، حتى لو اقتضى ذلك إقامة رابطة فنية بين وثنية مغوية وبين فقرة من فقرات الكتاب المقدس . وقد عمل آباء الكنيسة على كبت الاتجاهات الموسيقية

تجربته الخاصة أن هذا صحيح ، وأن الموسيقى الذى يكتب نقداً موسيقياً لا يكون فى هذه اللحظة موسيقياً لعدم وجود وحى موسيقى ، يستلهمه ما يكتب . "ولو كان ملهما لما وصف الطريقة التى ينبغى بها أن تؤلف القطعة ، ولأنفسها هو ذاته" (من كتاب "الأسلوب والفكرة Style and Idea" ، ص ٣ - الناشر Philosophical Library نيويورك ١٩٥٠ .

(١) ر . برال : المرجع المذكور من قبل ، ص ٧٤ .

(٢) العقل والفن Reason and Art ، ص ٤٥ ، ٥١ ، فى كتاب "حياة العقل The Life of Reason" الناشر : Scribner ، نيويورك ١٩٢٢ .

الجديدة وقمعها ، خشية أن تؤدي المؤثرات الرومانية أو العبرانية إلى إفساد البساطة الروحية للحياة والعقيدة المسيحية ، وردد قادة حركة الإصلاح الديني هذه الاتجاهات الموسيقية لحماية عقيدتهم ، بدلا من أن يستغلوا نقاط الضعف الجمالية في آراء الكنيسة الأم (الكاثوليكية).

هناك فيلسوف آخر كان له تأثير عميق في تاريخ الموسيقى ، هو بويتيوس ولقد كان ما حاول القيام به بالفعل هو التوفيق بين الاتجاه الأخلاقي عند أفلاطون وبين تفسيره الخاص للاتجاه العلمي عند أرسطو . وإذا كان موته المبكر لم يتح له إتمام عمله ، فقد تولى هذه المهمة موسيقيو العصور الوسطى الذين خلقوا أسطورة "بوتينية" عادت إلى الفكرة الفيثاغورية القائلة إنه إذا كانت مهمة الموسيقى هي محاكاة انسجام الأفلاك ، فمن الواجب أن تتصف المؤلفات الموسيقية بنفس الدقة التي تتسم بها تلك القوانين التي تسير بمقتضاها حركة الأجرام السماوية . وهكذا أصبحت الأخلاقية في الموسيقى متوقفة على العلم ، أدى العلم الموسيقي بمضى الوقت إلى وضع قوالب ثابتة متحجرة.

ولقد كان روسو يزدري المؤلفين الموسيقيين الذين يكتبون موسيقى بلا كلمات أو يستخدمون بوليفونية معقدة . فحاول أن يقوم هذين المظهرين من مظاهر النقص بالدعوة إلى إلغاء الدراما الموسيقية الفرنسية ، والاستعاضة عنها بمسرحية شعرية غنائية على طريقة الإيطاليين – وهي دعوة يأسف لها كل من تسنى لهم أن يفكروا في التطور التاريخي الذي أعقبه.

وكان تولستوى يتصور أن فن المستقبل سيكون منصبا على المشاعر الكفيلة بتقريب البشرية نحو وحدة مشتركة مبنية على التفاهم والعمل الإيجابي . وكان يأمل ألا يكون معيار الامتياز في موسيقى المستقبل هو "اقتصارها على مشاعر محدودة لا يصل إليها إلا البعض ، بل على العكس من ذلك عمومية هذه المشاعر وشمولها" وحسبنا أن نقارن بين هذه الآراء وبين النقد الموسيقي السوفيتي الحديث لنذكر مدى التأثير الذي كان لتولستوى دون قصد على الفلسفة الموسيقية للاتحاد السوفيتي.

ولقد كان أرسطو كسينوس ، تلميذ أرسطو ، هو أول فيلسوف يضع مذهباً جمالياً فى الموسيقى مبنياً على قيم إنسانية . فقد حاول أن يتجنب المسائل الأخلاقية والتفسيرات الرياضية الخالصة للموسيقى ، التى تمسك بها أفلاطون وأرسطو معاً . وكان يعتقد أن الحس والعقل ، والقدرة على الاستماع وعلى التمييز كقيلة بأن تتيج للمرء أن يحكم بنفسه إن كانت القطعة الموسيقية جميلة أم لا وقد رفض أن يقبل رأى القائل إن أية ميتافيزيقا مدهبية رسمت خطوطها مقدماً ، أو أى مذهب أخلاقى تقليدى ، أو أى إرجاع للمقامات الموسيقية إلى الرياضيات ، على طريقة الفيثاغوريين – نقول إنه رفض رأى القائل إن أياً من هذه الأسس يصلح معياراً لتقدير الموسيقى .

وعلى الرغم من ذلك فقد ظل معظم الفلاسفة التالين لأرسطو كسينوس يعرفون الموسيقى فى مذاهبهم المختلفة من خلال قيمة ميتافيزيقية أو أخلاقية أو كليهما معاً ، أو بوصفها مبحثاً رياضياً خالصاً . ولكن الفلاسفة انهموا بمضى الوقت إلى التخلّى عن التشبيه الخيالى لعنصر الإيقاع فى الموسيقى بانسجام الأفلاك . كذلك أخذوا ينصرفون عن رأى القائل إن الموسيقى مجرد تركيب عددى منظم بطريقة رياضية من شأنها أن تحدث سلسلة فريدة من الأنغام فلم يعد الفلاسفة يحاولون تفسير المجموعات النغمية السارة أو المتوافقة على أنها علاقات عددية سليمة ، وتناظر الأنغام على أنه علاقات غير سليمة ، وإنما أصبحوا يدركون بوضوح أن التوافق والتناظر هما طرفان متقابلان فى الأصوات الموسيقية يتسمان بأن لهما قيمة جمالية نسبية تماما . ومع ذلك فإن الأخلاق ، وهى العنصر الثالث فى ذلك الثالوث القديم المؤلف من الميتافيزيقا والرياضة والأخلاق ، ما زالت باقية معنا بكل وضوح .

ففى المجال الدينى ، ما زالت الكنيسة تفرق بين الموسيقى الجيدة والردنية بمعنى أخلاقى . وفى المجال الاجتماعى يحدد السوفيت القيمة الموسيقية للمصنف على أساس تمشيها أو عدم تمشيها مع الإيديولوجية السياسية السليمة . والمفروض نظرياً على الأقل أن طبيعة النظام الديمقراطى الذى تحكم به دولة كالولايات المتحدة يؤدى إلى استبعاد الطرف الثالث ذاته فى هذا الثالوث ، أعنى

الأخلاق : بوصفها معياراً سليماً للحكم الجماعي . ففي وسع المؤلف الموسيقى في أمريكا أن يكون فردى النزعة تماماً ، كما أشار السوفيت ، وأن يعيش في عزله اجتماعية ، ويخلق موسيقى شخصية تماماً ، لا يكون لها معنى إلا للصفوة القليلة . أى أن في وسعه أن يكون غير ديمقراطي على الإطلاق في دولة ديمقراطية - وهى مفارقة غريبة . أما إذا كان يعمل في خدمه كنيسة متسلطة أو كان منتمياً إلى دوله شمولية ، فإنه مضطر فلسفياً إلى أن يخلق من أجل تحقيق أعظم قدر من الخير لأكثر عدد من الناس ، على النحو الذى يتصور به ذلك الخير في أذهان قادة الكنيسة أو الدولة.

القسم الثانى - معنى الموسيقى وطبيعتها :

أصبح مفهوم المعنى الموسيقى مردوج الدلالة فى التفكير الجمالى الحديث فمن جهة نجد أن الموسيقى التى تؤلف فى العالم الغربى تقوم ويحكم عليها من خلال قيم شكلية . ومن جهة أخرى فإن الموسيقى التى تؤلف فى مناطق العالم التابعة للسيطرة السوفيتية تقوم ويحكم عليها من خلال سلامة اتجاهها الإيديولوجى . وفى الحالة الأولى لا يهدف العمل الموسيقى ضرورة إلى وضوح المعنى ، وإنما يقتصر على نقل حالة نفسية معينة . وفى الحالة الثانية يستهدف العمل الموسيقى الوضوح والبساطة ولا تكون للشكل فعليته إلا إذا كان يزيد من تأثير العرض "الواقعى" للمضمون . وعلى ذلك فإن الموسيقى فى العالم الغربى محدودة فى معناها ، ذاتية فى تقويمها ، نظراً إلى أهمية المعالجة الشكلية التى يقوم بها المؤلف الموسيقى لأفكاره الموسيقية أو للمضمون . أما فى بلاد المعسكر الشرقى ، فلا بد للموسيقى حتى يكون اتجاهها الإيديولوجى سليماً ، من أن تكون واضحة المعنى حتى تكون مفهومة للجميع .

ولقد أطلق الشاعر "لونغفيلو Longfellow" على الموسيقى اسم اللغة العالمية للبشر . ولكن ما الذى هو عالمى فى الموسيقى ؟ إن القطعة الموسيقية التى تغناها جماعة معينة من الوجهة الثقافية تحدث ، بمعنى عام ، تأثيرات معينة فى تلك الجماعة لا يمكن أن تحدثها فى جماعة أخرى . فالنبض الإيقاعى ، والنظام

الغنى ، هما نماذج وأصوات موسيقية تتكيف معها جماعة من الناس ولا تتكيف معها جماعة أخرى . ولا يمكن أن تعنى القطعة الموسيقية الواحدة شيئاً واحداً لجماعتين مختلفتين ، نلهيك بشعبين مختلفين . صحيح أننا نستطيع أن نستمتع بموسيقى الشرقيين الأدنى والأقصى بالإضافة إلى موسيقانا ، ونستمد منها لذة جمالية ، ولكن هذا لا يحدث إلا إذا كانت هناك بعض أوجه الشبه بينها وبين موسيقانا ، إذ يكاد يكون من المستحيل على الموسيقى التي هي غريبة عنا عقلياً وثقافياً أن تثير فينا أية استجابة انفعالية . فلا بد أن تكون للموسيقى بضعة أنغام أو أساليب مشتركة قريبة الشبه بما لدينا منها ، وإلا لما استطاعت أن تجتذب شيئاً من تجاربنا الباطنة ، أو تطالب بشيء من فهمنا المباشر . وكما قال فولتير ، فإن الأسلوب أو النظام النغمي الجديد ، حتى في داخل الحضارة الغربية ذاتها ، يحتاج إلى انقضاء قرابة جيل كامل قبل أن يصبح مقبولا - ومع ذلك فهذا أمر لا تنفرد به الموسيقى وحدها بين سائر الفنون .

ولقد كتب وولت ويتمان Walt Whitman يقول : "إن كل موسيقى هي ما يستيقظ فيك عندما تذكرك الآلات الموسيقية" وهنا لا تكون الموسيقى لغة عالمية ، ولا تكون ميتافيزيقا ، ولا فناً ينشأ من قوالب أولية ، وإنما نحن الذين نضفي على الموسيقى وجودها . فالموسيقى تظل مجرد إيقاع وصوت ، ما لم تكسب نحن هاتين الظاهرتين ثراءً نفسياً . ولا يمكن أن يكون للقلب وللإيقاع وللنماذج المقامية أى معنى بالنسبة إلى سوى ما أفهمه فيها . فليس في وسعي أن أستخلص من أداء لقطعة معينة سوى ما أضيفه عليها عن طريق فهمي لها وانفعالي بها . وقد أثأثر انفعالياً حتى لو لم أكن أستطع فهم الرموز الموسيقية ، غير أن المتعة الجمالية لا تتجاوز في هذه الحالة نطاق المستوى الانفعالي . وقد لا يكون لدى من الثقافة الموسيقية ما يتيح لي حتى أن أعرف إن كانت الموسيقى تؤدي بطريقة سليمة أم لا . فضلا عن ذلك فليس هناك معيار تجريبي أستطيع أن أعرف به إن كنت قد توصلت إلى الحالة النفسية الأصلية التي كان المؤلف الموسيقي يهدف إلى بعثها في عندما أستمع إلى موسيقاه . غير أن الأمر المؤكد هو أنني كلما ازدادت معرفة بالموسيقى ، ازدادت تقديرها

لمزاياها ، فهماً ناقداً لطريقة أدائها ، وازداد عمق تأثرى بالأداء المثير . فالمعرفة الموسيقية لا تقلل من التقدير الجمالي ، وفهم القطعة الموسيقية لا ينقص من عمق التجربة الانفعالية التي يمكن أن تتيحها لنا تلك الموسيقى . فحين يعرف المرء أن القطعة الموسيقية تؤدي بروح المؤلف ، وأن الأجزاء الصعبة تعزف ببراعة كاملة . وأن شيئاً من التفاصيل الدقيقة لا يضيع في العزف -- حين يعزف ذلك ، فلن تؤدي معرفته إلا إلى زيادة استمتاعه وتعميق انفعاله . ومع ذلك فمن الممكن أن تؤدي المعرفة الموسيقية إلى نتائج عكسية . ذلك لأن الثقافة الواسعة الأفق ليست ضماناً لاستمرار حالة السعادة ، سواء في أمور الموسيقى أم في شئون الحياة بوجه عام.

على أن صاحب النظرة الخالصة إلى الموسيقى خليق بأن يسخر من الفكرة القائلة إن الموسيقى لغة عالمية ، أو أن الموسيقى هي ما توقظه الآلات فينا . وإنما هو أميل إلى الرأي القائل إن الموسيقى فن يتميز بخصائص كامنة توجد مستقلة عن وعى بها . هذه الخصائص الكامنة في الموسيقى هي التي تجعل منها ، في رأيه ، عملاً فنياً بالنسبة إلى كل الأزمنة والأمكنة . وهو يذهب أيضاً إلى أن التعود الثقافي على الموسيقى ليس شرطاً ضرورياً لفهم موسيقى الحضارات الأخرى ، وإنما الشروط الوحيدة الضرورية لتذوق الموسيقى في حضارتنا أو أية حضارة أخرى هي التجاوب مع الإيقاع والحساسية للنغم . وهو يرى أيضاً أن تذوق الموسيقى والاستمتاع بها ليس نشاطاً ديمقراطياً عاماً ، وإنما يتفق مع شونبرج وسترافنسكي على أن الموسيقى الجادة ليست للجماهير ، بل للقلة السعيدة الحظ التي توافر لها من الثقافة والحساسية ما يسمح لها باستخلاص تجربة جمالية من هذه الموسيقى.

ولكن ما هي الموسيقى ؟ ربما أمكننا أن نزداد اقتراباً من تعريف ما تكونه الموسيقى إذا أمكننا أن نحدد ما لا تكونه الموسيقى . فهي أولاً ليست محاكاة لانسجام الأفلاك . ذلك لأن الفيثاغوريين كانوا يعتقدون أن كل الأجسام المتحركة تحدث أصواتاً ، وأن هذا لا يصدق على الأحرام السماوية أيضاً . وقال المعلمون القدامى إن هذه أصوات لا تدركها الأذن البشرية لأسباب متعددة ، ولكن الفيثاغوريين واليهود زعموا أن قادتهم الروحيين كانوا وحدهم قادرين على سماع

هذه الموسيقى السماوية . على أن التقدم العلمى فى القرن العشرين قد أتاح لنا أن نكون فكرة تقريبية عن أصوات هذا الانسجام المزعوم بين الأفلاك ، الذى تحدثه النجوم فى حركتها ، ولكنه بدلا من أن يكون انسجاماً سماوياً ، يبدو للأذن الحديث أقرب كثيراً إلى الأصوات المنكرة .

كذلك تقدم الفيثاغوريون برأى آخر أقره أفلاطون ، ويقول إن المسافات بين الكواكب وأفلاك النجوم الثوابت تناظر رياضياً المسافات بين أصوات الأوتكاف . ولكن لا يوجد أى دليل تجربى يؤيد الفكرة القائلة إن المقامات اليونانية أو نظامنا الخاص من السلالم الموسيقية مبنى على أساس أن تكون العلاقة بين صوت وآخر مناظرة للعلاقة بين كوكب وآخر . وإذن فستظل نظرية انسجام الأفلاك ونظرية التناسب أسطورة قديمة تعجز عن أن تبيننا بما تكونه الموسيقى ، وإن كانت تحاول أن ترشدنا إلى الصدر الذى تنبعث منه وإلى سبب تركيبها الراهن .

ولأننا ، ليست الموسيقى تعبيراً عن الأخلاقية أو اللاأخلاقية . فلا يمكن أن تكون الموسيقى خيراً أو شراً بالمعنى الأخلاقى ، أكثر مما يمكنها أن تكون مرحلة أو حزينة فى ذاتها . قد يكون من شأن الموسيقى أن تبعث حالة من المرح أو الحزن عانها المؤلف الموسيقى . وقد تكون الطريقة التى صيغت بها هذه الحالة وأنتجت موسيقياً طريقة جيدة أو رديئة ، ولكن الجيد والردىء يقالان هنا بمعنى الحكم الجمالى ، لا بمعنى الخير والشر الأخلاقيين . ولقد زعم أرسطو أن الشبيه بولد شبيهه ، وكان - مثل أفلاطون من قبله - مقتنعاً بأن هناك موسيقى خيرة وشريرة بالمعنى الأخلاقى : فالموسيقى الخيرة تهذب النفس البشرية مثلما تفسدها الموسيقى الشريرة ونحن لا ننكر أن هناك أنواعاً معينة من الموسيقى لها تأثيرات مختلفة فى سامعيها ، وفى هذا الصدد يستحيل تفنيد أرسطو . ولكن لا يمكن التماس أى عذر لأرسطو ، أو أفلاطون ، عندما نسباً خصائص أخلاقية إلى المقامات اليونانية ذاتها بناء على طبيعة تركيبها وتطبيقها . وكذلك لا يوجد مبرر من وجهة نظرنا ، لرأى أرسطو القائل إن الشخص الشرير ، بالمعنى الأخلاقى ، لا يخلق إلا موسيقى شريرة . ولقد كان من

الطبيعى ألا يرى أرسطو وأفلاطون أى تناقص فى موقفهما ، إذ أنهما لم يميزا على أى نحو ما هو أخلاقى وما هو جمالى.

إن فى وسع المتعة الحسية التى تستمدّها من الأنعام الموسيقية والتأثير الفسيولوجى الذى تحدّثه فيها الإيقاعات أن تبعث حالات نفسية مشوّعة فى نفوسنا غير أن من المشكوك فيه أن يكون بونيتيوس بدوره على حق فى قوله إن الذى يطرب لسماع "ألحان غير لائقة ، وينصت لها كثيراً ، سوف تضعف روحه ويفقد النخوة والشهامة فى نفسه" كما أن من المشكوك فيه أن تكون للموسيقى القدرة على أن تجعل الناس أخابراً أو أشراراً كما زعم الشاعر "ملتن" فى القرن السابع عشر.

فليس لنا أن ننكر أن كثيراً من المؤلفين الموسيقيين اللاأخلاقيين قد أبدعوا موسيقى رائعة سمت بنفوس أولئك الذين استمعوا إليها . وليس لنا أن ننكر أن فاجنر كان مخلوقاً بغيضاً ، لا يسير إلا على شريعته الخاصة . ولكم من ذا الذى ينكر عبقرية الخالقة وروائع موسيقاه ؟ إن من واجبنا أن نفصل بين الخالق وبين خلقه ، سواء شئنا أو أبينا ، ومهما كان من صعوبة هذا الفصل فى عالمنا الحالى . فالموسيقى الجيدة وردنية بمعنى جمالى فقط ، لا بمعنى أخلاقى . إنها تعبير عن المشاعر . والشعور ذاته قد يقوم أخلاقياً ، ولكنه ما أن يعبر عنه موسيقياً ، حتى لا يعود شخصياً وإنما يصبح لا شخصياً ، ولا يعود خيالا ذاتياً بل يصبح فناً موضوعياً . وعلى حين أن السلوك يحكم عليه أخلاقياً ، فإن الفن يحكم عليه جمالياً فحسب . وللأسس الجمالية للموسيقى علاقة مباشرة بالحياة . فهى لا تتعلق بالمحظورات والنواهى التى يفرضها المجتمع على الإنسان ، وإنما تتعلق بالتعبير الحر للإنسان عن نفسه . وهى لا تهتم برضاء المجتمع أو عدم رضائه عن المشاعر الإنسانية بل تهتم بالتعبير عن هذه المشاعر فحسب.

وثالثاً ، لا يمكن أن تكون الموسيقى فى ذاتها سياسية أو دينية . فما يسمى بالموسيقى الدينية هى موسيقى كتبت للتشجيع على العبادة ، و بالتالى ينبغى أن تكون ملائمة للغرض الذى خلقت من أجله . وتنطوى هذه الموسيقى على خصائص تصر عليها السلطات الكنسية ، كالبساطة والوضوح والقدرة على تجميل

النص الدينى . وقد ترضى السلطات الدينية أو لا ترضى عما يشعر الموسيقار بأنه ذو طابع دينى . فالموسيقى المخصصة للعبادة هى تلك التى تعتقد السلطات الدينية أنها ينبغي أن تكون كذلك . وكما أن رجال الدين يرشدوننا فى الشئون المتعلقة بالإيمان ، فإنهم يسمحون أيضاً بالموسيقى المخصصة للعبادة أو لا يسمحون بها . وهم يعتقدون أن هناك موسيقى معينة تساعد على عميق التجربة الدينية وموسيقى أخرى تصرف الدهن عن خدمة الأغراض الدينية.

ونحن عندما نتحدث عن موسيقى دينية وأخرى دنيوية إنما نقضل نوعاً من الموسيقى نراه ملائماً للحاجات الدينية ، عن كل الأنواع الأخرى من الموسيقى . وهناك مصادر متنوعة يمكن أن ترجع إليها الموسيقى الدينية : فربما كانت قد كتبت لغرض العبادة خصيصاً ، أو قد تكون فى الأصل ذات طابع دنيوى ثم استخدمت فيما بعد لأغراض العبادة . والواقع أن هناك بعضاً من أقوى القطع الموسيقية تأثيراً من الوجهة الدينية ، بنيت على أساس ألحان شعبية لم تكن مرضياً عنها لدى رجال الدين ، اليهود أو الكاثوليك أو البروتستانت . وكم حدث أن أزيلت وصمة اللاأخلاقية والفساد عن موسيقى قديمة عندما عدلت ، واستخدمت لأغراض العبادة الدينية ، ولم تعد الأجيال اللاحقة تعرف هذه الموسيقى إلا فى سياقها الدينى ، بحيث اكتسبت هذه الموسيقى ، على مر القرون ، معنى تقليدياً يرتبط فى أذهاننا بالعبادة والأعياد الدينية . على هذا النحو ذاته استمرت معظم الأغاني التى كانت تعد فى القرون الغابرة "لا أخلاقية" و"فاسدة" وإن كان قد قدر لها البقاء .

وبالمثل لا يمكن أن تكون الموسيقى فى ذاتها سياسية ، كما أكد جوته أما كلمة شومان القائلة إن خطط الثورة يمكن أن تكتب بين أسطر سيمفونية دو أن يتنبه إليها الشرطة ، فهى كلمة مفرطة فى رومانيتها ، كذلك لم يكن شوبان بأقل رومانسية عندما أوضح لقيصر روسيا ، الذى غزت جيوشه بولندا ، أنه سيجد فى "مازوركات Mazurkas" مواطنها شوبان ألحاناً موسيقية تحض الناس على أن يثوروا على الغاصبين . ولقد اعتدنا الآن أن نربط ألحاناً موسيقية معينة بالوطنية والعمل السياسى . وقد تكون هذه الموسيقى تقليدية ، أو مكتوبة خصيصاً من أجل إلهاب

الشعور القومي عند المواطنين . ومن الجائز أن لموسيقى شوبان معنى كهذا عند البولنديين ، كما أن من المؤكد أن موسيقى فيردى كان لها هذا المعنى عند الثوريين الإيطاليين . غير أن الموسيقى ليست في ذاتها وطنية ، وإنما هي تولد وتبعث شعوراً بالوطنية فحسب . فما نربطه بالموسيقى هو الذى يجعلنا نسمى هذا النوع من الموسيقى سياسياً وذلك دينياً . فالأول قد يكون سريعاً فى إيقاعه ، نارياً فى روحه عالى الأبواق والصنوج ، والثانى قد يكون خافتاً هادئاً ، أو حزيناً متهجداً . ولكن الموسيقى لا يمكنها أن تبعث فينا هذا الشعور أو ذاك إلا لأن هذه الإيقاعات والأنغام لها دلالة حضارية فى نظرنا ، تحركنا انفعالياً فى هذا الاتجاه أو ذاك .

ورابعاً ، ليست الموسيقى رياضة فحسب . إنها فى أساسها ذات تركيب رياضى ، ولكنها أكثر من الرياضة وحدها . فقد يرجع الباحث النظرى التجمعات النغمية التى يستخدمها الموسيقى بحدها إلى الرياضة ، غير أن هذا الباحث النظرى لا يحاول تفسير السبب الذى اختار من أجله الموسيقى هذه التجمعات بعينها . وحتى لو حاول ذلك فلن يستطيع . أما الموسيقى فيعلم عن وعى أن مجموعات معينة للأنغام أصح من غيرها للتعبير عن مشاعر معينة ، ولكنه لا يستدل بطريقة عقلية على أن هناك علاقات رياضية معينة ، ضمن المجموعات النغمية التى يستخدمها ، تعطيه التأثير المطلوب . وهو إما أن يستخدم أنماطاً نغمية تقليدية ، ويذهب فى ذلك إلى حد التطرف ، ما فعل موسيقو عصر النهضة وعصر الباروك فى تلك النماذج الموسيقية التى استخدموها للتعبير عن المشاعر بطريقة ثابتة موحدة ، وإما أن يخلق تجمعات نغمية جديدة يخصصها لهذا الغرض ، ويقول بها ما يريد أو ما يتعين عليه أن يقوله . ولو كانت الموسيقى رياضة ، ورياضة فحسب ، لأصبحت علماً دقيقاً كالرياضة ذاتها ، يعبر فيه الموسيقار عن الأحوال النفسية بطريقة ثابتة موحدة ، بدلا من أن تظل فناً يعبر عن الانفعالات بطريقة فريدة . مع ذلك فإن الموسيقيين فى الماضى والحاضر ، ممن كان لديهم شئ جديد يقولونه بطريقة غير تقليدية ، قد انهموا كلهم تقريباً بأنهم يردون الموسيقى إلى مجرد رياضيات.

وخامساً ، ليست الموسيقى محاكاة لنظام كامن من الأصوات الموسيقية في الطبيعة . فلقد كان واضعو نظامنا الموسيقي القدامى يعتقدون بوجود نظام أولى من الأصوات كهذا في الطبيعة ، ويجوز أنهم تصوروا أنهم مجرد مقلدين لهذه الأصوات الطبيعية في الموسيقى . والواقع أن موسيقانا مبنية على علم للصوت بدأ بالأبحاث التجريبية للفيزيائيين ، وزاده أرسطو كسينوس تقدماً ، وطوره بعد قرون زارلينوز ورامو وباخ كل هؤلاء كانوا يعتقدون ، بدرجات متفاوتة ، بأن موسيقاهم تحاكي نظاماً طبيعياً للأصوات ، موجوداً من قبل ، وحالوا أن يفسروا أساليبهم ومذاهبهم وفقاً للقانون الطبيعي . ولكن الطبيعة ، في واقع الأمر ، لا تنطوي على نظام من الأصوات كهذا . وكما قال هانسليك ، فليس في الطبيعة "سابعات مسيطرة" dominant sevenths أو ثالثات صغيرة (minor thirds) . ومع ذلك فكثيراً ما يحدث أن توصف الموسيقى الجديدة التي لم تألفها آذاننا ، والتي تزعجنا أكثر من غيرها ، بأنها غير طبيعية . كأن الموسيقى كغير بنظام نغمي مقدس في الطبيعة .

فلما هي الموسيقى إذن ، إن لم تكن ميتافيزيقا ولا رياضة ولا أخلاقاً ولا سياسة ولا ديناً – ماذا تكون الموسيقى عندئذ ؟ إنها كل ذلك وأكثر منه . إنها ما قال الشاعر ويتمن أن الآلات توقظه فيك . إنها تجربة الحياة اليومية ولكنها تعلق على التجربة . إنها صدى نغمي لأحلامنا وآمالنا ، ولصراعنا وألمنا . إنها فن ساحر بإيقاعاته قادر على التغلغل في الأعماق الباطنية للبدن وللنفس والتحكم فيها ، كما أدرك الفلاسفة القدماء بوضوح . إنها أنماط من الأنغام منظمة في قوالب حسب أوزان محددة ، تربط بها كل ألوان المشاعر الإنسانية . والحق أن ما نضيفه نحن أنفسنا على الأنغام والإيقاعات ، وما توقظه هذه الأنغام والإيقاعات فينا ، هو بعينه الذي جعل شاعراً آخر يقول : "إن النغم ... فيك أنت" .

الموسيقى شعور متجسد في رموز إيقاعية ونغمية . ولكن من واجبتنا ألا نتصور أبداً أن هذه الرموز هي الموسيقى ذاتها ، وإلا كنا نخلط بين الرمز وما يدل عليه . فالموسيقى هي ما ينتجه العازف بالأنغام والإيقاعات على آتته . وهي في أساسها لحن وإيقاع يثير انفعالاتنا ويوقظ خيالنا . وقبل هذا كله فالموسيقى هي ما

نضيفه نحن أنفسنا على هذه الألحان والإيقاعات من تجربتنا الخاصة ، ومن آمالنا وأمانينا . والموسيقى بالنسبة إلى حضارتنا الغربية ظاهرة ثقافية ينقل بها الإنسان انفعالاته إلى الآخرين بطريقة تثير من الانفعالات أكثر مما يثيره أى ضرب آخر من الفنون . وهى لا تستطيع أن تضحك أو تبكى ، وليست حزينة ولا سعيدة ، بل إن بعض الأنغام والإيقاعات تثير مشاعر قريبة من حالة المرح أو الحزن . فلا يمكن أن تكون الموسيقى ما تكونه بالنسبة إلى ، أعنى مرحة أو حزينة ، إلا إذا كان فى استطاعتى أن أبعث من داخلى مثل هذه المشاعر . فأننا الذى أربط هذه الحالة النفسية أو تلك بهذا الإيقاع أو تلك النغمة . وأنا الذى أضفى قيمة بشرية ومعنى بشرياً على الأصوات والحركة الموسيقية.

إن الموسيقى تبدأ بالمؤلف الموسيقى الذى تنقل إلينا أحواله وأفكاره الموسيقية عن طريق العازف أو القائم بالأداء عادة . وهكذا تختلف الموسيقى عن معظم الفنون الأخرى ، إذ أننا نحن السامعين نبتعد عن مقاصد المؤلف مرتين على الأقل . وقد نشعر بالإعجاب الشديد إزاء القدرات الموسيقية للقائمين بالأداء ، ولكنهم مع ذلك ليسوا خالقين وإنما هم مرددون لما خلق من قبلهم . وهم فى مرتبة أقل من حيث الفن ، إذ أنهم يقتصرون على توصيل أحوال المؤلف وأفكاره لنا . وإذا كان هناك أساس تجريبي معين ، فى الرسم والنحت ، لإصدار حكم على نسخة ترمى إلى محاكاة الأصل ، نظراً إلى أن الفنون التصويرية والتشكيلية تقدم معياراً ملموساً للتقويم ، فإن المرشد الوحيد فى حالة الموسيقى هو شعورنا فحسب.

القسم الثالث - فلسفة للقيم الموسيقية :

علم الجمال هو ذلك الفرع من الفلسفة الذى يختص بدراسة القيم الفنية ، مثلما أن الأخلاق تبحث فى السلوك القويم ، والميتافيزيقا فى المبادئ الأولى ، والابستمولوجيا فى نظريات المعرفة ، والمنطق فى استخدام الفكر للمعرفة على الوجه الصحيح . ويعد كل من هذه الفروع الخمسة للفلسفة ميداناً متخصصاً من ميادين البحث ، وكل منها يمثل جانباً لمذهب فكرى عام . لقد كان فلاسفة العصور القديمة والوسطى يبحثون فى الجميل والقيبح ، والهزلى والتراجيدى ، والجميل

والجليل ، ضمن نطاق موقفهم الفلسفي الشامل . فنظرة الفيلسوف إلى الجميل هي في هذه الحالة نتاج لتحليله الأساسي لطبيعة الكون ودور الإنسان فيه . ولقد رأينا ، في التفسير المثالي الذي قدمه أفلاطون للعالم ، أن الموسيقى كانت توصف بأنها محاكاة لمثل تجريدي أعلى ، وصدى للانسجام الكوني . وفي فلسفة "سكستوس امبريكوس Sextus Empiricus نجد تعريفاً للموسيقى أقرب إلى العقول ، هو أن الموسيقى لا تعدو أن تكون نوعاً من أنواع التعبير الإنساني . أما في أيامنا هذه ، فإن أصحاب الاتجاه المثالي وأصحاب الاتجاه الطبيعي في الفلسفة منقسمون إلى فرق متفاوت آراؤها من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار . ومهما اختلفت درجات الفروق العقلية داخل هاتين الفئتين ، فإن فلاسفة القرن العشرين يندرجون أساساً ضمن إحدى هاتين المدرستين الفلسفتين . فالمثالية أو الطبيعية كانتا أساس آراء الفلاسفة عن الموسيقى في الماضي والحاضر ، أي منذ أيام أفلاطون حتى ديوي . ولقد كان للآراء التي أبدتها الفلاسفة تأثيرها في الحياة العقلية والفنية للإنسان طوال تاريخ الحضارة الغربية .

ومن شأن المفكر الذي يتخذ من المثالية الفلسفية أساساً لقيمه الفنية الموسيقية أن يعلى من قدر الملكات العقلية فوق الملكات الحسية ، وقد يبالغ في تأكيد أهمية العقل ويقلل من أهمية الانفعال في المسائل الجمالية . وترتكز قيمه على المقدمة المثالية القائلة إن العالم ينقسم إلى روح ومادة ونفس وجسم ، وأن القوانين الطبيعية التي تتحكم في الجسم المادي لا سلطان لها على النفس الروحية . وهو خليق بأن ينظر إلى المؤلف الموسيقي والمفكر الميتافيزيقي على أنهما شريكان في السعي إلى كشف الحقيقة الحقة للإنسان ، الأول بالنغم والثاني بالفكر الفلسفي . فالميتافيزيقي والمؤلف الموسيقي يقرباننا من المثل الأعلى الشامل ، ويرشداننا بالفلسفة إلى العالم الروحي ، أو يكشفان لنا بالموسيقى عن لمحة خاطفة من الجمال الكوني الرائع .

ولقد كانت المذاهب الجمالية الموسيقية المبنية على المثالية الفلسفية تغلل أصل الموسيقى ، طوال التاريخ الغربي ، عن طريق الميتافيزيقا ، وتفسر معنى

الموسيقى من خلال الغائية ، طبيعة الموسيقى من خلال الأخلاق . فالمثاليون ينظرون إلى الموسيقى على أنها تجسد حسي لفكرة تتخذ مظهر الأنغام والإيقاعات الموسيقية . وليس من المستبعد عليهم ، حتى في وقتنا الحالي ، أن يؤكدوا أن الموسيقى تستطيع أن ترفع أخلاق الإنسان أو تحط منها . بل إن هناك من المثاليين من يعتقدون أن الموسيقى هبة منحها إله كريم للبشر حتى يعينهم على تحمل مصيرهم على الأرض .

وللمثالي معيار موضوعي للقيم . فهو يذهب إلى أن للموسيقى في ذاتها خصائص معينة تجعلها جيدة أو رديئة . وقد نخطئ في تقديرنا لموسيقى معينة ، كما أننا قد نغير رأينا بحيث تختلف أذواقنا على مر السنين ولكن التغير في هذه الحالة إنما يطرأ علينا نحن في تفسيرنا لهذه القيم . أما القيم ذاتها فتظل ثابتة ، كما يؤكد المثالي ، إذ أن الجمال في الموسيقى ، مع الحق والخير ، هو الطرف الثالث في الثالوث الأزلي الذي لا يطرأ عليه أي تغيير .

أما الفيلسوف ذو النزعة الطبيعية فلا يشارك المثالي ميله إلى التقسيمات الثنائية فليس من المحتمل أن يوافق ذلك الذي يبني قيمه الجمالية على النزعة الطبيعية في الفلسفة على الرأي المثالي القائل أن الموسيقى تكشف "حقائق عليا" أو تتيح للسامع بصيرة يعبر بها الهوة بين ما هو حقيقي وما هو غير حقيقي . وإنما يكفي أن ينظر إلى الموسيقى على أنها تعبير عن الانفعال البشري ، لا تسيد حسي لفكرة روحية . وهو لا يعتقد أن الموجودات المتناهية يمكنها أن تصل بفضل الموسيقى إلى حالة من النشوة التي توحيها مع اللامتناهي . ومع ذلك فلا شك في أن صاحب النزعة الطبيعية وصاحب النزعة المثالية يشعرا بنفس النوع من الانفعالات عندما يستمعان إلى الموسيقى ، والفرق بينهما هو أن كلا منهما يشكل استجابته الشخصية للموسيقى وفقا للموقف الأساسي الذي يتخذه في الفلسفة . فعلى حين أن المثالي يضيف - بطريقة صوفية - دلالة روحية على التجربة الجمالية ، فإن الطبيعي يرد - بطريقة تجريبية - قائلا إن التجربة الجمالية تتيح لنا تحررا مؤقتا من العوامل المحيطة بنا مباشرة ، ومهربا من المحن والأزمات التي نواجهها ، وتتيح

لنا وقتاً نستجمع فيه قوانا أو نستنفدها في تربة جديدة تضيف إلى حياتنا تنوعاً ،
وتضفي على وجودنا معنى جديداً.

وفي رأى صاحب النزعة الطبيعية أن العالم دائم التغير . فهو لا يقبل الرأى
المثالى القائل أن جمال الموسيقى يعنى احتواءها على صفات كامنة لها طبيعة
مطلقة ومستقلة عن التفسير الذاتى للسامع . وهو لا يفسر الموسيقى من خلال
المتافيزيقا العالية أو الغائية أو الأخلاق وهو مع إدراكه الواضح لتأثير الموسيقى فى
السلوك البشرى ، لا يجد أى ارتباط معقول بين التعبير عن الانفعال البشرى فى
اللحن والإيقاع ، وبين الإرادة الإلهية والخير الشامل وإنما يعتقد أنصار النزعة
الطبيعية أن الموسيقى صورة أخرى من صور التعبير ، توصل إليها الإنسان خلال
تطوره ، وبواسطتها ينقل مشاعره وأفكاره ، وبالتالي فإن الإنسان هو الحكم الوحيد
على قيمة الموسيقى التى يخلقها أو يتذوقها أما إذا كان المرء جاهلاً بالطبيعة
والتركيب الأساسيين للموسيقى ، وإذا ظلت الموسيقى مجرد أنغام وإيقاعات متنوعة
لا أثر لها سوى أن تطرب الحواس ، فندندن يكون مثل هذا الشخص خليقاً بأن يتخذ
من العارفين بأسرار الموسيقى أصناماً زائفة ، وينظر إلى كلمات الناقد الموسيقى
المحترف على أنها صوت نبوءة دلف^(*) فالجهل فى الموسيقى ، شأنه شأن الجهل
بمعناه العام ، يورث الخوف من المجهول والخرافة وعبادة الأصنام.

ومن الممكن وضع مذهب فى القيم الجمالية يجمع بين آراء معينة مستمدة
من المثالية والطبيعية معاً . والواقع أن أولئك الذين يؤثرون التوفيق بين القيم
الموسيقية يحاولون بناء مذهب من تلك النقاط التى تروق لهم فى المذهبين
المثالى والطبيعى فى علم الجمال . هكذا فإن المذهب التوفيقى فى القيم
الموسيقية قد لا يصبح أكثر من مجرد خليط موسيقى بين عناصر لا اندماج بينها .
ولكنه قد يصبح أيضاً محاولة إيجابية يحاول فيها السامع أن يطبق أكثر فئات القيم

(*) نبوءة دلف هى التى كان سقراط يستلهمها الوحي والمشورة فى أهم شئون حياته ، وكان اليونانيون عموماً
يؤمنون بقدرة هذه النبوءة على كشف الحجب ، ويقصدون معبد دلف ليستمدوا منه النصح والرأى الجديد .
(المترجم).

منطقية على الأساليب الموسيقية المتغيرة ، ليصل إلى حكم جمالي على قيمة الموسيقى موثوق منه إلى أبعد حد.

وهناك نوع آخر من الناس يؤكد من ينتمي إليه أنه شخص لا فلسفه له في الحياة ولا في الموسيقى . على أن الشخص الذي يكون رد فعله على أداء كامل رائع لقطعة موسيقية ما ، هو قوله : "إننى أحب ما أحب ولا أعاب بمعرفة السبب" وإنما يعبر عن فلسفه للموسيقى ، حتى لو كان يظن أنه يرفض كل فلسفه . مثل هذه الفلسفه قد لا يقبلها معظمنا ، إذ أن هذا النوع من الاستجابة الشخصية للموسيقى ، دون أى تقدير عقلى ، هو نوع بدائى إلى أقصى حد ، ينطوى على الخط من قدرات الإنسان العقلية على التأمل الباطن والتفكير . فالشخص الذى لا يكتثر بأى عامل فيما عدا اللذة التى تتيحها الموسيقى له ، إنما يكبت قدراته الكاملة من حيث هو كائن بشرى.

أما المستمع الأكثر ثقافة وعمقاً إلى حد ما ، والذى يقول بطريقة رومانسية "إن الإحساس الغامض بالمتعة الذى تتيحه لى الموسيقى ، هو إحساس لا تعبر عنه الكلمات" - فهو شخص يخدع ذاته من الوجهة النفسية . ذلك لأن الإنسان كائن عاقل إلى جانب كونه حيواناً انفعالياً . وإذا كان مثل هذا السامع يعنى أن الانفعال العميق الذى تبعه التجربة الجمالية لا يمكن أن تنقله الكلمات إلى شخص آخر نقلاً أميناً ، فإنه يكون عندئذ على حق . ذلك لأن التجربة الجمالية تجربة شخصية لا يمكن أن تنقل إلى شخص آخر مع ضمان أنها ستؤدى فيه إلى نفس التأثير الانفعالى . أما إذا كان يعنى أن التجربة الجمالية تتعلق بالانفعالات وحدها ، وإذا حللت فإنها تفقد تأثيرها ، فإنه بذلك إنما يقصر تذوقه الموسيقى على المستوى الحسى وحده.

إن للمستمع إلى الموسيقى الحق فى أن يترك الجمال النغمى والنماذج لإيقاعية لحركة اللحن تسحره وتخلب له . ومن الواجب خلال وقت الاستماع ألا يكون هناك شىء له قيمة سوى المتعة والنشوة التى تثيرها فيه الموسيقى . إذ أن هذه هي طبيعة التجربة الجمالية . ولكن من واجب المستمع أن يحاول بتفكيره أن

يمهم السبب في إحساسه هذا ، ويعرف كنه تلك العوامل الكامنة في تركيب الموسيقى وأدائها ، والتي أمكنها أن تنقله إلى حالة النشوة هذه . وإنه لمن خطل الرأي أن يقال إن تحليل التجربة الجمالية يقضى عليها ، ومن الخطأ أن نعتقد أننا كلما حاولنا معرفة سبب استجابتنا للإيقاع واللحن قل تأثيرها فينا . ذلك لأن المعرفة لا تحد من الانفعال ، وإنما تهذيبه.

والواقع أن دور الناقد الموسيقى لا يحتل في بلادنا هذه الأهمية إلا لأننا شعب أمي من وجهة النظر الموسيقية . فالناقد يتبوأ مكانته الرفيعة بين ظهرانيها لأننا نفتقر مع الأسف إلى أوليات المعرفة النظرية الموسيقية . فمعظمنا لا يمكنهم فهم ما يقوله المؤلف الموسيقى لأن القليلين جداً منا هم الذين يمكنهم أن يقرأوا أو يكتبوا الموسيقى البسيطة . وعلى الرغم من أن الكثيرين منا عازفون أو مغنون هاوون بمعنى ما ، فإننا نفتقر إلى الثقة بالنفس في تكوين رأي شخصي عن طريقة قائد الأوركسترا في أداء منصف كلاسيكي ما . لذلك نحتسى بسلطة الناقد الذي يبيننا بما يقال وكيف يقال.

والواقع أن ممارسة الناقد المحترف لمهنته أصبحت في أيامنا هذه واجبا ثقافيا فانتقاداته الحرة تكون لاذعة في كثير من الأحيان ، ليست رمزا لمجتمع حر وفن غير مقيد فحسب ، بل إن موقفه السلبي المعتاد ضروري لتقدم الموسيقى ، حتى لو كان أقرب إلى الخطأ منه إلى الصواب في توقع الاتجاهات الفنية وتقويم الموسيقى . وأنه لمن الحمق أن نظن ، كما يفعل البعض ، أن من الممكن الاستغناء عنه كلية . ولكن من الصحيح أننا كلما نمينا قدرتنا على كشف أسرار الموسيقى التي يقدمها إلينا المؤلف ، غدونا أكثر استقلالاً في حكمنا وأقل اعتماداً على آراء الناقد وقراراته ، أي أن دوره بوصفه حجة وسلطة نحتكم إليها يقل كلما ازدادنا استنارة.

ولا شك أن الناقد الموسيقى الذي يحيا في ظل الفاشية الشمولية لا يملك إلا الازدراء لأية فلسفة موسيقية مبنية على القيم المتحررة . فهو خليق بأن يعدها مذهبا جماليا ذا صبغة رومانتيكية ، لا بد أن يقضى على ذاته من جراء تأكيده للخبرة الفردية وتجاهله للحاجات الجمالية للمواطنين . مثل هذا الناقد لا بد أن يؤكد أن

علاقة الفرد بالدولة في الحكومة المتسلطة لا تحتل الأحكام الشخصية أو نزوات الأقليات المقفلة على ذاتها ، التي تضع السياسة الاجتماعية موضع الشك أو تزدري اللجنة المركزية للحزب في المسائل المتعلقة بالنقد.

ولقد كان النظام الشمولي للفاشية يبني قيمه الموسيقية ، في ألمانيا النازية على الأقل ، على التمييز العنصري . فقد قرر هتلر ، بكل بساطة ، أن موسيقى مندلسون لا بد أن تمنع . وأكد هتلر على نحو قاطع أن مندلسون كان يهودياً^(٢٢) ولا يمكن لليهود أن يكتبوا موسيقى مساوية لما يكتبه الآريون . ولما كان يجزم بأن الآريين جنس أرقى ، فلا بد أن تكون موسيقى مندلسون السامية من نوع أخط . ولا شك أن هذا لا يمكن إلا أن يكون منطق دكتاتور مجنون يستخلص من مقدماته الباطلة حكماً على القيمة الموسيقية لإنتاج مؤلف موسيقى على أساس تمييز عنصري زائف.

على أن الفلسفة الاجتماعية الأقل عنفاً عند ليوتولستوى تهدد أي مذهب إنساني في علم الجمال بخطر لا يقل عن خطر الدولة المتسلطة أو الدكتاتورية الطاغية . ذلك لأن الرسالة التي أخذها تولستوى على عاتقه بأن يقيم مجتمعاً مبنياً على التعاليم المسيحية أدت به إلى أن يقوم كل موسيقى بروح لا تقل في تعصبها عن روح آباء الكنيسة . فكانت النتيجة أنه استبعد كل المؤلفات الكلاسيكية تقريباً من نظامه المثالي ، على أساس أنها أعقد من أن يفهمها الجميع ، وبالتالي تفتقر إلى تلك البساطة الشاملة التي تربط كل الناس سوياً . ولا جدال في أن الدهشة والعجب يمتلكان المرء عندما يمعن التفكير في ذلك القدر الضئيل من الموسيقى ، الذي استبقاه تولستوى ليساعده في نشر دعوته إلى الإخاء ، وذلك القدر الكبير الذي رفضه لأنه لا يساعده في أداء رسالته المتعصبة . ومن المؤكد أن الصرامة التي كان

^(٢٢) كان مندلسون من أسرة يهودية مشهورة ، جده الفيلسوف موسى مندلسون . ولكن والديه اعتنقا البروتستانتية قبل ميلاد فليكس . وكان مندلسون من المقربين إلى الملكة فيكتوريا وزوجها الأمير ألبرت الألماني وله سيمفونية تحفل بالإصلاح الديني Reformation Symphony وأوراتوريات وموسيقى دينية للأرغن إلخ. (المراجع).

يقرر بها أى موسيقى تصلح لإقامة مملكة الله فى الأرض قد أحواله من عملاق فى الأدب إلى قزم فى الموسيقى.

فقد كان تولستوى يعجب ببعض مقطوعات باخ الغنائية وبعض موسيقى هايدن وموتسارت وشوبرت . وكان ينظر بعين الرضا إلى موسيقى شوبان " . (وذلك عندما لا تكون ألحانه مثقلة بقدر مفرط من التعقيدات والزخارف) ... " كما كان يحب بعض المؤلفات المبكرة لبيتهوفن ، ولكنه رفض موسيقى الحقة المتأخرة من حياة بيتهوفن ، بحجة أنها "ارتجالات لا قوام لها" أما السيمفونية التاسعة والرباعيات الأخيرة التى نشرت بعد وفاة بيتهوفن ، والتى ربما كانت أروع موسيقى كتبها الإنسان ، وصوناتات البيانو فى الفترة المتأخرة ، ولا سيما الصوناتا مصنف رقم ١٠١ - كل هذه يسخر منها تولستوى على أساس أنها غير مفهومة إلا للقلة ، وأعتقد من أن تفى بحاجات المسيحية . أما موسيقى فاجنر وليست وبرليوز وريشارد شتراوس فإنه يرفضها كلها.

ومن المؤكد أن اليقين القاطع الذى كان تولستوى يرفض به مؤلفات هؤلاء الموسيقيين خليق بأن يقدم إلينا سببا قويا للتفكير فى الأخطاء الثقافية التى يمكن أن تنشأ عن تطبيق الفلاسفة ورجال السياسة والدين لمعايير مطلقة فى النقد الموسيقى . فمذ اللحظة التى يعتقد الفيلسوف أنه قد اهتدى إلى الحل النهائى الشامل لمشكلة طبيعة العالم ومعنى الحياة وصحة القيم الإنسانية ، لا يعود باحثا سقراطياً عن الحقيقة ، وإنما ينغمس فى الدفاع المتعصب عن موقف أو الدعاية المتحمسة له . وفى نفس اللحظة التى يضع فيها الناقد الموسيقى صيغة شاملة يتعين عليها أن تنطبق على مبادئ لاهوتية أو سياسية معينة ، فإنه يصبح بدوره مدافعاً عن إيمان أو داعية إلى قضية.

على أن الرأى الصحيح هو أنه لا توجد حقائق مطلقة أو أحكام نهائية فالقمم ليست أزلية وإنما هى تولد من جديد على الدوام ، وليس ثمة ناقد عالم بكل شىء ، نستطيع أن نتطلع إليه لنجد عنده جواباً نهائياً حاسماً فى مسائل القيم الموسيقية . وأنه لما يؤسف له أن الكثير منا ينتظرون كلمة الناقد ليعرفوا كيف

يكونون رأيهم عن هذه القطعة الموسيقية أو تلك الطريقة في العزف . والمؤسف في الأمر هو أن هؤلاء الناس يختارون الانقياد بدلاً من أن يختاروا الاستنارة والاسترشاد مع أن بعضاً من هؤلاء الناس أنفسهم قد يختلفون مع أعظم نقاد صحيفة كبرى أو يتورون عليه بشدة حين يكون الأمر متعلقاً بكتاب تختلف عليه الآراء ، على حين أن هؤلاء القراء المثقفين إلى أبعد حد يقبلون الرأي الذي ينشره المحرر الموسيقي في الجريدة ذاتها دون أي شك أو تحد.

وهناك من بيننا أيضاً أناس يقفون في خشوع أمام جماعة المثقفين في الموسيقى ، الذين يتخذون من غير المؤلف صنماً معبوداً ، ويتحدثون عن "إريك ساتي" بتبجيل وجودي . ومن واجبنا أيضاً ألا نقيم وزناً لادعاء أولئك المثقفين الذين يحكمون على الأمور الخاصة ، ويؤكدون على نحو قاطع أن "موسيقى الغرفة" هي ما يختاره صاحب النظرة الجمالية الخالصة ، على حين أن الأوبرا تسلية شعبية للجماهير . ذلك لأن الشخص الذي يؤثر فيه بعمق أداء جيد لخماسية لشوبرت يمكن أيضاً أن يؤثر فيه أداء جيد لقطعة غنائية لبوتشيني . ولا يمكن أن يحتقر القوالب الموسيقية الشعبية إلا شخص لا يحس بقيمة الآخرين.

كذلك ينبغي أن نسخر من أولئك المتطرفين الذين لا يستمعون إلا إلى "مادريجاللات" عصر النهضة أو "كونشرتات" عصر الباروك ، ويزدرون أية موسيقى كتبت بعد وفاة باخ . ذلك لأنه لا ضرر في أن يبدي المرء إعجاباً خاصاً بفترة معينة في تاريخ الموسيقى لأن قوالب هذه الفترة والرنين النغمي للآلات فيها يجتذبه اجتذاباً شخصياً فريداً . ومع ذلك فمن الممكن أن يؤدي هذا الاهتمام بالماضي الغابر إلى تضليل المرء إذا تحول إلى متخصص في فترة معينة من فترات الموسيقى وصم أذنيه عن موسيقى الفترات الأخرى . وبالمثل فإن ذلك الذي يعتقد خطأ أن موسيقى الماضي أخط مرتبة من موسيقى الحاضر يحتاج إلى بعض التوجيه ، إذ أن مقطوعة للقبولينة المفردة من تأليف كوريللي Corelli يمكنها أن تبعث فينا من المتعة الجمالية قدر ما يبعثه منظر الموت الختامي في دراما "تربستان وإيزولده" فالجمال البسيط في موسيقى كوريللي يشير فينا تجربة جمالية هادئة وقورا ، على

حين أن تلك الموسيقى المشوبة بالعاطفة ، التي كتبها فاجنر للمنظر الأخير من هذه الدراما الموسيقية المؤثرة ، تبعث فينا شعوراً بالوجد الانفجالي . وكلا النوعين من الموسيقى يخدم الغرض المقصود منه : فأحدهما يعث ما يسميه نيتشه بالحالة الأبولونية والآخر ما يسميه بالشوة الديونيزية ، وكلاهما ضروري لحياة الإنسان.

ولقد كان بعض النقاد الذين ظهروا في الأمس القريب ، مثل هانسليك وبوزوني ، وكذلك فيلسوف ندر أن نجد من الفلاسفة من قال بمثل آرائه في الموسيقى ، هو "هربارت Herbart" – كان هؤلاء يؤمنون بأن الموسيقى ليس لها معنى يتجاوز نطاقها الخاص . فهم قد أرادوا أن يبقوا في وجه الرومانسية بالقول إن الموسيقى فن مستقل . ووجد في صفوفنا اليوم أيضاً أمثال هؤلاء من أصحاب النظرة الخالصة الذين يحرصون على الاحتفاظ بقاء الموسيقى وترفعها عن المضمونات النفسية والاتجاهات الاجتماعية والمسائل الأخلاقية . وهم يعتقدون أن البحث الجمالي في الموسيقى ينبغي أن يقتصر على تحليل القيم الشكلية للقطعة الموسيقية ولا شيء غير ذلك . والأساس الذي يركزون عليه هو أن الموسيقى ، كما قال هانسليك ، هي تعبير عن الأفكار الموسيقية . فالموسيقى التي تثير الانفعالات وحدها وتتجاهل العقل ، لا تؤدي إلا جزءاً من وظيفتها ، وهي اجتذاب الإنسان ككل . أي أن هذا الاتجاه الفكري الأفلاطوني الجديد^(٣٣) يرى أن الموسيقى التي تهيب بالانفعالات أكثر مما تهيب بالعقل ، إنما تجتذب العناصر الأخس والأحط في الإنسان . أما الموسيقى المثلى ، من وجهة النظر الجمالية ، فهي ترتب وتوزيع للقيم الشكلية على نحو يكفل للموسيقى أداء وظيفتها الكاملة ، وهي بعث انفعالات سارة وإرضاء العقل . ولا جدال في أن هذا مثل أعلى جمالي لا يمكن أن ينازع فيه أحد

^(٣٣) يلاحظ أن الإشارة هنا لا علاقة لها بالأفلاطونية الجديدة أو المحدث . وهي المذهب الفلسفي المعروف الذي بلغ قمته عند أفلوطين ، وإنما يشير المؤلف إلى أن هذا اتجاه أفلاطوني ظهر في العصر الحديث فحسب . كذلك ينبغي أن يحذر القارئ الاعتقاد بأن أصحاب هذه النزعة الخالصة أفلاطونيون بالمعنى الكامل لهذه الكلمة : إذ أنهم قد يقتربون من أفلاطون في مسألة الإشادة بالعقل على حساب الانفعالات ، كما قال المؤلف ، ولكنهم يتعدون عنه تماماً في نظرتهم المنحرفة من كل الاعتبارات الأخلاقية والسياسية والدينية ، وهي الاعتبارات التي كان لها المحل الأول في نظرية أفلاطون الجمالية في الموسيقى . (الترجم)

غير أن الكثيرين منا لا يقبلون ذلك الاهتمام المفرط الذى يبدية أصحاب النظرية الخالصة بالجانب العقلى من التربة الجمالية ، فى الوقت الذى يقللون فيه من أهمية الجانب الانفعالى منها.

إن التحليل الموسيقى للقيم الشكلية لمدونة سيمفونية ضخمة أو أغنية فنية بسيطة ليس إلا وجهاً واحداً من أوجه البحث الجمالى . ذلك لأن اللحن والإيقاع والهارمونية والقالب أو الشكل ، كل هذه قيم موسيقية أساسية . فالقائم بالأداء وقائد الفرقة الموسيقية ، يهتمان اهتماماً أساسياً بالخط اللحنى وتطوير الموضوعات الرئيسية والتغيرات الإيقاعية ، وبناء هيكل القطعة الموسيقية أو قالبها الشكلى . ومن المؤكد أن التجربة الجمالية للمستمع المستنير تزداد عمقاً إذا كان لديه القدرة على إدراك العلاقات الشكلية بين هذه القيم بعضها وبعض ، أعنى القدرة على إدراك تكامل هذه القيم فى صورة موسيقية مركبة ، وعلى معرفة مدى توفيق المؤلف الموسيقى فى معالجة هذه القيم والتعبير عنها فنياً . غير أن البحث الجمالى فى الموسيقى هو نظام من القيم أشمل من تحليل الموسيقى ذاتها . إذا أن عليه أن يتناول أيضاً النواحي الإبداعية التأثيرية فى الموسيقى ، لأن الدراسة النفسية للإبداع الفنى وتحليل التذوق الموسيقى هما مشكلتان جماليتان على جانب كبير من الأهمية . كذلك ينبغى على المفكر الجمالى أن يتذكر أن الموسيقى لا يمكن أن تفهم وتقدر إلا فى سياقها التاريخى . فالعوامل الدينية والدينية والاتجاهات السياسية للعصر ، والمعتقدات الاجتماعية للشعب ، كل هذه عناصر ضرورية فى أية دراسة جمالية للموسيقى.

والواقع أن خلق الموسيقى والاستمتاع بها عمليتان ترجع جذورهما إلى الانفعالات ، إذ أن الموسيقى وسيلة نغمية وإيقاعية للتعبير ، ينقل بواسطتها المؤلف الموسيقى مشاعره إلى الآخرين . وعلى ذلك فإن نظام القيم الذى تتألف منه الفلسفة الجمالية للموسيقى ينبغى أن ترجع جذوره هو الآخر إلى الانفعالات ، وإن كان يقتضى من السامع أذناً موسيقية حساسة وعقلاً لماًحاً فى الوقت ذاته . والعامل الذى يحدد القيمة الفنية للقطعة الموسيقية هو مقدار أصالة مؤلفها وسعة خياله فى

التعبير عن ذاته . أما نحن فلا نستطيع أن نستخلص من هذه الموسيقى أكثر مما وضعناه فيها عن طريق حساسيتنا الإدراكية وحكمنا التحليلي . فالموسيقى متولدة من الانفعال لكي تهيب بالانفعال . ونحن نتلقاها بحواسنا ، ونحكم عليها بعقولنا . ولا يمكن أن تكون لها عندنا قيمة جمالية إلا إذا كان لها معنى بالنسبة إلينا .

إن القيمة الجمالية للقطعة الموسيقية تتوقف على أمرين : أولهما مدى قدرة المؤلف على نقل أحواله ومشاعره إلينا ، إما بطريق مباشر أو بواسطة فنان قائم بالأداء ، وثانيهما قيمة نفس هذه المشاعر والأحوال التي ينقلها إلينا ولكن تحقيق الأمر الأول يستلزم أن يكون السامع قادراً على أن يعيد خلق ما كان المؤلف يحاول أن يقوله . فالاستجابة الجمالية الصحيحة تتوقف على قدرة السامع على التشبع بروح المؤلف في حالته الأصلية . ولن يأتي له ذلك إلا بالسمع وإعمال العقل ، كما قال أرسطو كسينوس . وإذا فالموسيقى لا يمكن أن تكون وسيلة للاتصال الانفعالي إلا إذا كان المرء حساساً بتلك الأحوال والمشاعر التي حاول الموسيقار أن ينقلها إلينا وبعد أن تثار في نفس السامع هذه التجربة الانفعالية : ينبغي أن يكون قادراً على تكون حكم سليم على قيمة هذه المشاعر والأحوال في القطعة الموسيقية ذاتها . ولما كان الكثير من المؤلفات الموسيقية الجديدة يتجاوز نطاق قدرتنا على الإدراك والفهم ، فلا بد لنا من بذل الجهد والتدبر والصبر والانتظار رداً من الزمان حتى نستطيع الوصول إلى حكم صحيح على قيمة المشاعر والأحوال في القطعة الموسيقية ، كما تجسدت في أفكار إيقاعية ولحنية جديدة . ومن جهة أخرى فهناك نوع آخر من الموسيقى يجذبنا كثيراً أول ما نسمعه ، لكنه سرعان ما يفقد لأنه لا يعود يمدنا بالحافز على تكون تجربة جمالية .

أن صياغة حكم تقويمى هي عمل ذهني ، وهي عملية عقلية تتضمن تقدير أحوال المؤلف ومشاعره كما عبر عنها في صورة موسيقية . وهي تقدير عقلي للطريقة التي أدمجت بها القيم الشكلية اللحنية والإيقاعية الهارمونية قالب موسيقى مركب . فاللحن تعبير عن الشعور ، والإيقاع يبعث الحياة في هذا الشعور . وهو بالنسبة إلى الموسيقى بمثابة قانون التغير المحتوم في صورته المتعددة بالنسبة إلى الطبيعة .

والهارمونية هي مزج هذه المشاعر والتغيرات الإيقاعية في تعبير موحد كان سيظل لولا هذا المزج ، مجرد مشاعر منعزلة وإيقاعات متفرقة . أما المزاج والشعور فهما أحوال انفعالية تحتاج دراستها إلى نشاط عقلي.

ولابد لتقدير الموسيقى من أذن حساسة نفاذة ، تكتسب بالمران والتوجيه وأول استجابة لنا نحو الموسيقى تكون استجابة ذاتية أساساً ، إذ نضفي عليها ما اكتسبناه من تجارب متنوعة تحكمت في تشكيلها بينتنا الدينية والثقافية والاقتصادية على أنه إذا كانت الموسيقى قادرة على إحداث تجربة جمالية تفي بحاجة نفسية أو اجتماعية ، فلا بد أن تكون لها قيمة محددة بوصفها وسيلة فنية للعلو بحياتنا اليومية المعتادة ، ولا يمكن أن تكون للموسيقى قيمة إلا إذا كان لها معناها عند السامع . ومع ذلك فمن الممكن أن يكون لها معنى عند شخص معين ، ولا يكون لها أى معنى عند شخص آخر ، وبدليل ما كتبه الموسيقار برليوز حين قال : "إن ما أجده جميلاً إنما هو جميل عندي ، وقد لا يكون جميلاً عند أصدقائي" كما كتب المفكر تشترن يقول : "إن الناس العاديين يفضون العمل الجديد الرفيع المستوى ، لا لأنه جيد أو ردىء ، بل لأنه ليس بالشئ الذى يطلبون" فطبيعة المعنى الموسيقى إنما تكون فى الانفعالات التى يجسدها المؤلف الموسيقى بخياله الخصب ، فى نماذج إيقاعية وتراكيب هارمونية . وما اللحن البسيط أو الموضوع الموسيقى الرئيسى فى الأصل إلا انفعال خام أضفى عليه شكل ولون من أجل الوصول إلى فعالية التأثير الفنى . فالموسيقى هي المزج التام بين الشعور والعقل ، وبين المضمون والشكل . وما القطعة الموسيقية إلا وسيلة لنقل مشاعر وانفعالات . وإذا كان الجزء الأكبر من الموسيقى الجديدة ، وقدر كبير من تراثنا الموسيقى يبدو مفتقراً إلى المعنى فى نظر الجمهور العادى ، فإن السبب الأكبر فى ذلك هو حالة الأمية الموسيقية المتفشية بيننا. ذلك لأن المعانى التى تستطيع الموسيقى نقلها تظل كامنة فى الطابع الإيقاعى والتركيبي للمدونة الموسيقية ذاتها ، ولا يمكن أن تنتقل إلى حالة الظهور والوضوح إلا إذا توافر لها فنانون يؤدونها ، وأذن تستمع إليها ، وأذهان تقدر ما

يحاول الموسيقار أن يقوله فمن المحال إذن أن يستخلص المرء من الموسيقى أكثر مما يضعه فيها من حساسية الإدراك ونفاذ التفكير.

ولكن ما هي القيم التي ينبغي أن نتطلع إليها ونحن نستمتع إلى الموسيقى؟ ينبغي، قبل كل شيء، أن يكون للموسيقى تأثير انفعالي قد يكون فورياً وقد لا يأتي إلا بعد مضي وقت، إذ أن الاستمتاع بالموسيقى هو قبل كل شيء مسألة انفعال فحسب. ولما كانت الموسيقى تنشأ من ذلك الانفعال الخام الذي يسعى إلى الإنطلاق في عالم الواقع القاسي ولكنه لا يجد مجالاً لهذا الإنطلاق، فلا بد أن تكون مشتملة على تشكيل جذاب للأحوال النفسية والمشاعر التي تعلو على الواقع المباشر وحتى في الحالات التي تحاول الموسيقى فيها أن تكون وصفية بطريقة واقعية، فلا بد لها أن تصف الأشياء المألوفة بطريقة غير مألوفة، أو تحاول أن تجعل للعالم العادي للأنغام وقعاً غير عادي في الآذان.

إن مكانة المؤلف الموسيقى لا تقاس بمدى قدرته على بعث الأصوات الطبيعية من جديد، وإنما تقاس بمدى تمكنه من تجميل الأصوات الطبيعية، بحيث أن الأمور التي تبدو لنا مألوفة ونسلم بها دون مناقشة، تعرض علينا بطريقة مجددة ثير خيالنا وتؤثر في مشاعرنا. فقيمة الموسيقى في نظرنا لا تكون في براعته في محاكاة الأصوات والظواهر المتحركة، بل في قدرته على تحويل هذه الأصوات والظواهر المتحركة تحويلاً فكرياً مثالياً. فأوتورينو رسيبيجي Ottorino Respighi (١٨٧٩-١٩٣٦) يقطع التجربة الجمالية لسامعيه عندما يوقف الموسيقى في مدونته لكي يقدم ترديدا طبيعياً لقرقرة عصفور مسجلة على أسطوانة^(١١) أما بيتهوفن فيحفظ للسامع تجربته الموسيقية عندما يضي زخرفاً على صوت الطائر وهو يتردد في أعقاب صوت العاصفة المطيرة التي تتلاشى تدريجياً^(١٢) وتلك في الواقع مشكلة قديمة قدم أفلاطون الذي كان يعتقد أن على الموسيقى أن يردد الطبيعة بأمانة في موسيقاه،

(١١) الإشارة هنا إلى مقطوعة رسيبيجي الوصفية "أشجار الصنوبر في روما Pines of Rome" التي يظهر فيها صوت طبيعي لشقيقة الصافير على الأشجار التي تمتلئ بها روما. (المترجم).

(١٢) الإشارة هنا إلى الجزء المعروف في السيمفونية السادسة (الرابعة) لبيتهوفن. (المترجم).

هو الرأى الذى رد عليه أرسطو بقوله إن مهمة الموسيقى ليست الاقتصار على محاكاة الطبيعة كما هى ، وإنما هى أن يعيد خلق الطبيعة فى موسيقاه بإضفاء طابع فكرى مثالى عليها . فليس المهم هو المظهر الخارجى للظواهر أو الأصوات المألوفة فى الطبيعة ، وإنما هو التعبير عن المشاعر الباطنة التى تثيرها هذه الأصوات فى نفس المؤلف الموسيقى ، والتى يعبر عنها فى مؤلفاته . لا كما هى الطبيعية ، بل كما يتصورها هو ، وبذلك يخلق عالما من الأصوات أروع من ذلك الذى اتخذه أنموذجاً له.

ومن الواجب أن يكون المصنف الموسيقى ملانما لتركيب الآلات أو للمدى المناسب للأصوات البشرية التى كتب لها . على أن يتهوفن كان يكتب للصوت وكان لديه نفس مدى آلة الفيولينة ومرونتها . وكان فاجنر يطلب من المغنى ، بلا رحمة ، أن ينافس بصوته أوركسترا عظيمة الضخامة . ومهما كانت عبقرية بيتهوفن وفاجنر فإن قيمتهما بوصفهما مؤلفين للصوت البشرى أقل من قيمتهما من حيث هما يكتبان للأوركسترا.

وكثيراً ما ينظر إلى موسيقانا المعاصرة على أنها تفتقر إلى القيمة الجمالية لأنها لا تتضمن ألحانا مناسبة للصوت البشرى ، أو موضوعات لحنية متصلة للآلات الموسيقية . فالموسيقى المعاصر يتهم بأنه يخلق موسيقاه بطريقة آلية خالية من اللحن ، وإذا خلق ألحانا قليلة فإن هذه الألحان لا تمتعنا بقدر ما كانت تمتعنا ألحان الماضى . على أن كل عنصر كان فيه من المحافظين وأنصار القديم من من يجأرون بالشكوى من أن موسيقى جيلهم يعذبون المغنين بمقطوعات لا تغنى ويرهقون العازفين بمدونات لا تعرف . ومع ذلك فإن الأوبرات الإيطالية الرومانسية تضم من الفقرات الغنائية المجهددة التى لا تصلح للصوت الغنائى بقدر ما تضم الأوبرات المعاصرة . وعلى أية حال فإن الموسيقى الغنائية التى تطلب من المغنى أكثر مما ينبغى . والتى ترهق الصوت فى مداه المعتاد ، لا تصلح للصوت الآدمى ، سواء أكانت تنتمى إلى العصر الرومانسى أم إلى عصرنا الحاضر . وهذا لا يصدق على الآلات مثلما يصدق على الصوت البشرى . إن المؤلفين الموسيقيين المعاصرين

يكتبون مقطوعات لحنية للصوت والآلات الموسيقية تختلف عن مقطوعات الماضي لأسباب واضحة . وقيمة هذه الألحان ، سواء منها الماضية والحاضرة ، تتوقف أولاً على ملاءمتها لنطاق صوت الإنسان والآلات ، وتتوقف ثانياً على مدى إتاحتها للمعنى والعازف أن يستخلص منها كل القيمة الموسيقية التي يستطيع الصوت والآلة أن يحققها ، كل حسب طبيعته .

ومن الواجب أن تبقى القطعة الموسيقية بالغرض الذي خلقت من أجله ، والذي كان مقصوداً منها أصلاً . فاللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفيتي قد حكمت ، مثلاً ، بأن أوبرا "الصدقة العظيمة" لم تحقق الغرض الذي خلقت من أجله إذ كانت الموسيقى معقدة لا تقدم تصويراً "واقعياً" للحياة الشعبية والموسيقى للإقليم الذي ألقت الأوبرا عنه . ففي رأى اللجنة أن مؤلف هذه الأوبرا لم يقدم إلى المواطن السوفيتي ما يدل على فهم "صحيح" لحياة الإقليم الذي يتحدث عنه وثقافته ، لذلك كانت هذه الأوبرا فاشلة من الوجهتين التعليمية والسياسية . غير أن من المشكوك فيه أن مؤلف الأوبرا كان يشارك اللجنة نفس هذه الآراء في دخيلة نفسه . ولكنه على أية حال كان مضطراً إلى الرضوخ لقرارها القائل إن موسيقاه كانت لها قيمة إيديولوجية سلبية لأنها لا تفي بالحاجات الفنية للجماهير .

وفي المجال الديني نجد الموقف مشابهاً إلى حد ما . فقد كان يوهان سباستيان باخ يعتقد أن الموسيقى التي يخلقها ذات طابع ديني عميق يصلح للشعائر البروتستانتية ، غير أن رؤساءه كان لهم رأى مخالف في كثير من الأحيان . فقد كان باخ يكتب موسيقى للأرغن يعتقد أنها ملائمة للجو الديني ، ومع ذلك فقد كان عقده يتضمن نصاً يشترط ألا يعزف في الكنيسة موسيقى تصرف أنظار المستمعين عن العبادة . وكان معنى هذا الشرط أن رؤساءه يعتقدون أن بعض موسيقاه لا يصلح للصلاة : فموسيقى باخ ، من وجهة نظرهم ، لم تكن دائماً تحقق الغرض الذي كتبت من أجله .

وتكون الموسيقى محققة لغرض معين في الدين أو السياسة حسب معيار للقيم يتخذ أساساً للحكم عليها . غير أن من الخطأ القول إن الموسيقى المرتبطة

بعناصر دينية أو سياسية هي وحدها التي تقوم بمثل هذه الطريقة الموضوعية فالأمريكيون والسوفييت يتفقون على أن الموسيقى حين يكتب "مارشا" فمن الواجب أن يكون ذا طابع عسكري ، أعنى أن يكون إيقاعه بسيطاً ويكون اللحن قوى التأثير فى النفوس . كذلك يتفقون على أن الموسيقى حين يؤلف للباليه ، فيجب أن يكون إيقاعه قوياً مثيراً ، وأن يكون اللحن سهل التداول . فهناك شروط موسيقية شكلية ينبغى توافرها إذا شئنا أن تشجع الموسيقى الجنود على المشى على أنغامها والراقصين على أداء رقصاتهم بالحنانها . ولما كان الجنود يمشون بطريقة متشابهة والراقصون يرقصون أيضاً بطريقة متشابهة ، فلا بد أن تكون المعايير التي نشتريها لهذه الألوان من الفن الموسيقى متشابهة أيضاً.

وعندما يطلب إلى المؤلف الموسيقى أن يخلق وفقاً لشروط محددة مقدماً ، فعندئذ تكون مشكلة التأكد من تحقيق موسيقاه للغرض الذي كتبت من أجله مشكلة بسيطة . فمثل هذه الموسيقى التي لا تخلق بوصفها فناً مستقلاً لا يمكن تقديمها إلا على أساس الوظيفة التي تؤديها . أما الموسيقى المستقلة فكل ما يشترط فيها لكي تكون قد حققت الغرض المقصود منها هو أن تتيح للسامع تجربة جمالية فحسب فالموسيقى يكون قد حقق أغراضه فينا إذا كانت موسيقاه تنطوى على تكامل فعال بين القيم الموسيقية الشكلية التي يمكنها أن تثير فى نفس السامع استجابة ذات طبيعة جمالية.

ولقد كتبت مقطوعتا سترافنسكى "متابعة طائر النار Fire Bird Suite" و"طقوس الربيع Rites of Spring" للباليه ، وحقق هذان المصنفان الغرض المقصود منهما بنجاح باهر . وعندما يعزفان فى قاعة الموسيقى (بلا رقص) فإنهما يلقيان نجاحاً أعظم بوصفهما روائع موسيقية . ففى هذه الموسيقى من القوة والأصالة ما يجعلها تصلح للباليه وقاعة الموسيقى الخالصة ، كما هي الحال فى موسيقى الأوبرا عند فاجنر وديبوسى . غير أن من المعتاد أن يكون للموسيقى المكتوبة لمصاحبة الرقص فى الباليه ، أو لمارش عسكري ، أو للأوبرا ، غرض معين تحققة ، وينبغى ألا تقوم إلا على أساس هذا الغرض . أما إذا فصلت هذه الموسيقى

عن الغرض الذى تخضع له ، وعزفت على أنها موسيقى مستقلة ، فعدنذ يتوقف تقديرنا للنجاح الموسيقى على رأى الشخصى للمستمع.

ولمؤلف موسيقى الجاز بدوره معايير الخاصة من القيم الشكلية التى تختلف عن معايير مؤلف موسيقى مثل شونبرج . وعلينا عندما نقدم قطعة من موسيقى الجاز ألا نطبق عليها نفس معايير الموسيقى الكلاسيكية ، إذ أن مقاصد المؤلف الموسيقى مختلفة فى كل حالة عنها فى الأخرى ، فهناك موسيقى جادة جيدة وموسيقى جادة رديئة ، مثلما أن هناك جاز جيد وجاز ردىء . والاستمتاع بأحد هذين الأسلوبين لا يحول دون الاستمتاع بالآخر ، لأننا نأخذ من كل منهما ما يفى بالحاجات التى يمكنهما أن يلبياها من أجل إثراء حياتنا . ولايد أن يكون متحدثا ذلك الذى يميز بينهما على أساس أن أحدهما يصلح لعامة الناس والثانى للفوة المختارة.

وهناك عامل جمالى ينبغى فى هذا الصدد أن نأخذه بعين الاعتبار ، هو عامل التحوير أو النقل . ولنضرب لهذا العامل مثلا هو سيمفونية بيتهوفن الريفية : فهذه السيمفونية كانت مقصودة فى الأصل لتكون تصويراً للطبيعة بصورة سمفونية وهى تفى بهذا الغرض الوصفى بالفعل . ولكن إذا استخدم هذا المصنف بحيث يلائم أغراض البالية ، فإنه لا يعود يثير فى النفوس الأحوال والمشاعر الأصلية للموسيقى . كذلك فإن مقدمة وفوجة باخ لا تعود نفس العمل الكلاسيكى إذا تحولت لأوركسترا الحديث . ولايد أن تكون أحكامنا على هذين العاملين متعلقة بمقاصد المؤلف الأصلية ، لا بالتطبيقات التى يدخلها آخرون على هذه الأعمال بعد وفاة مؤلفها بوقت طويل.

وإذن فلكى تكون للموسيقى قيمة جمالية فلايد أن تكون مثيرة للانفعال ، ولايد أن تلائم الصوت البشرى والآلة التى كتبت من أجلها ، وأن تفى بالغرض المقصود منها . وأخيرا فينبغى أن تحتوى المدونة الموسيقية ذات المستوى الرفيع على أفكار متنوعة ، وأن تتميز فى الوقت ذاته بالوحدة والتوازن . فالمدونة الموسيقية التى تحتوى على أفكار متنوعة تكون قيمتها الجمالية أعظم من تلك التى

تكرر الموضوعات اللحنية الرئيسية بطريقة رتيبة مملة . ومع ذلك فالمدونة الجيدة لا تقتصر على ما تحتويه من الأفكار المثمرة فحسب ، بل يجب عرض هذه الأفكار ببراعة وموازنتها في سياق المصنف بأكمله . فالأوبرا التي تبالغ في تأكيدها أهمية المقاطع الغنائية (من قبيل الآريا) على حساب تكامل الأوبرا بوصفها كياناً فنياً موحداً لا تكون متوازنة على النحو الصحيح . والسيمفونية التي تحفل بالألحان حنون لتكررها دون عناية بتنويع الموضوعات اللحنية لها قيمة جمالية أقل من قيمة السيمفونية التي تنمي فيها الألحان وتطور بطريقة متنوعة زاهرة.

وإذن فلا بد أن يقدم المصنف الموسيقى أفكاراً متنوعة في تنميتها للمادة اللحنية ، ولا بد أن يكون وحدة تتوازن فيها التطويرات والتنويعات المتعددة وتتفاعل.

وكلما ازدادت حرية المؤلف في استخدام الهارمونية والبوليفونية والإيقاع كان أقدر على التعبير عن أحاسيسه ومشاعره . ومع ذلك فمن المحال أن يكون التأليف الموسيقي حراً تماماً ، إذ أنه حيث لا يتوافر قدر من النظام ، تسود الفوضى . وإنما المقصود من الحرية في الموسيقى هو استخدام الإمكانيات النغمية والإيقاعية للوصول إلى أبلغ تعبير ممكن.

وتتيح بعض أنواع الموسيقى للمؤلف مزيداً من الحرية عن بعضها الآخر فحين يكتب موسيقى خالصة يكون أقل قيوداً منه عندما يكتب موسيقى مصحوبة بالكلمات ، إذ يتعين على المؤلف في الحالة الأخيرة أن يشكل موسيقاه وفقاً لإيقاع النص ووزنه وقافته إلى حد ما . وعندما يتابع الموسيقى المعنى العقلي لنص ديني فإنه يخضع موسيقاه لهذا النص . أما عندما يكتب مؤلف موسيقى مثل فرجيل طومسون Virgil Thomson ألحانه وفقاً لأبيات "جرترود ستين Gertrude Stein العسيرة الفهم في قطعيتها" أربعة قديسين وثلاثة فصول Four Saints and Three Acts "ومن بعدها "أمنا جميعاً Mother of us" فإنه عندئذ يذهب إلى الطرف المضاد ، فيتجاهل تماماً المعنى العقلي للنص.

ولقد كان الفلاسفة السابقون ، باستثناء شوبنهاور ونيتشة ، يؤكدون الحاجة إلى لغة منطقية من أجل إضفاء معنى ذهني على الانسياب الإيقاعي للانفعال الموسيقي . كذلك كان كبار رجال الدين ينظرون إلى الموسيقى على أنها وسيلة لنشر كلمة الله . وما زال النقد السوفيتي الحديث يذهب إلى أن الموسيقى ينبغي ألا يقتصر على "الميل المتحيز إلى الأشكال المعقدة من موسيقى الآلات والموسيقى السيمفونية ، غير المصحوبة بنص كلامي".

إن الشعر والموسيقى هما أكمل صورتين فئيتين يعبر بهما الإنسان عن مشاعره وأفكاره . فهما أقدر أنواع الفن على التعبير عن المشاعر ، كل في ميدانه الخاص . على أن ما يكون له تأثيره في إحدى هاتين الواسطتين قد يضيع إذا عبرت عنه الواسطة الأخرى . أما عندما يمتزج البيت الشعري أو الفقرة النثرية مع اللحن بنجاح بحيث لا يفقد أيهما طابعه الفردي ، وإنما يزيد كلاهما من فعالية الآخر فتدندن يكون الموسيقى قد أدمج على نحو فني نادر بين صورتين رائعتين من صور التعبير البشري.

والوسيلة التي تنقل إلينا أحوال المؤلف الموسيقي النفسية وأفكاره وتعرفنا بها هي مقدرة القارئ بالأداء وفهم قائد الأوركسترا . فهؤلاء هم الرسل أو الوسائط بين ذلك العدد القليل من البشر المبدعين وبين أولئك الذين يخشعون منا لتلك النفوس الخلاقة التي تثرى حياتنا بجمال النغم . فالخالق والمتذوق معتمدان معاً على القارئ بالأداء . والعاظف أو المغني البارع يؤدي أعمال موسيقى ما بأمانة أعظم مما يؤديها فنان من الصف الثاني . فهو في الحالة الأولى يعيد خلق المدونة الموسيقية بروح مؤلفها وأسلوبه ، وتتيح له حساسيته وقدرته على الفهم أن يميظ اللثام عن أحوال المؤلف وينقلها إلينا ، وأن يستخلص من المدونة الموسيقية ما وضعه المؤلف فيها . وعليه أن يركز إحساسه في الموسيقى ويفهم كيف ينقل التفاصيل والفروق الدقيقة بين المشاعر ، قبل أن يقوم بأدائها بطريقة فعالة . وفي وسعه أن يبعث الحياة في الرموز الموسيقية ، ويجعل ما هو ماضٍ وميت يحيا مرة أخرى من خلال الإيقاع والنغم.

أما إذا كان القارئ بالأداء أقل براعة فلن يستطيع أن يؤكد ويوضح سمات أسلوب المؤلف ، أو أن يكون حساساً بما تتطلبه المدونة من شروط دقيقة . ولن يميز بين طريقة مؤلف كبير أو آخر في الغناء أو العزف أو القيادة ، بحيث يبدو كل ما يعزفه متشابهاً على نحو رتيب ، وتنبه عنه الفروق الدقيقة بين أساليب مختلف المؤلفين الموسيقيين ، لعجزه عن الاندماج في حياة الفنان الذي يحاول أداء أعماله والاندماج في موسيقاه . وقد يعين التدريب شخصاً كهذا على مراعاة الأوجه الآتية للأداء ، ولكنه في النهاية لن يستطيع أن يقدم إلى سامعيه إلا ما تمكن هو ذاته من استخلاصه من الموسيقى ، وما أضفته عليها حساسيته وفهمه . فإن كانت ملكاته الأخيرة غير ناميتين ، فسوف يظل صانعاً أو حرفياً ولكن لن يرقى إلى مرتبة الفنان الموسيقي .

وتتألف الرموز الموسيقية التي يعيد القارئ بالأداء خلقها لنا في صورة موسيقى نغمية من قيم شكلية . هذه القيم تنطوي على أنماط إيقاعية وتراكيب هارمونية هي تسيد لمشاعر المؤلف الموسيقي وأفكاره . ومهمة القارئ بالأداء هي أن يحكي لنا تلك الأحوال الموسيقية بإخلاص . وعندئذ تكون لهذه الموسيقى قيمة في نظرنا إذا كانت تثير شعوراً ذا طبيعة جمالية يفي بحاجتنا النفسية والاجتماعية ويعمل على إعلاء حياتنا الدارجة ، فيتيح لنا عندئذ تحرراً مؤقتاً من مشاغلنا المباشرة ويجتذبنا إلى عالم خيالي نحلق فيه ثم نعود إلى المجرى الرئيسي لحياتنا وسلوكنا وقد انتعشنا وتجددت قوانا . وليس معنى ذلك أن من الواجب أن تقتصر في استخدامنا للموسيقى على اتخاذها مخدراً يفرقنا في الأوهام . فالقيمة الجمالية للموسيقى إنما تكون في قدرتها على أن تجعلنا ندخل مع الموسيقى الذي يصور لنا العالم كما يراه ويسمعه في تجربة أو سلسلة من التجارب المشتركة . وبفضل الفن الموسيقي يمكن أن تصبح حياتنا أكثر ثراء ووجودنا أكثر امتلاء .

الفهرس

الصفحة	الموضوع
٥	تصدير المترجم
١٣	مقدمة المؤلف
١٧	الفصل الأول : اليونانيون
٦٩	الفصل الثاني : الموسيقى فى العصور الوسطى
١١٣	الفصل الثالث : الفيلسوف والموسيقى فى العصر القوطى وعصر النهضة
١٤٧	الفصل الرابع : الموسيقى البروتستانتية
١٧٣	الفصل الخامس : الفلسفة الجمالية للموسيقى فى عصر الباروك
١٩٩	الفصل السادس : المذهب العقلى والتنوير والعصر الكلاسيكى فى الموسيقى
٢٢٥	الفصل السابع : الفلسفة التالية لكانت والرومانتيكية فى الموسيقى
٢٥٧	الفصل الثامن : الفلسفات الموسيقية فى عصرنا الحاضر
٢٩٣	الفصل التاسع : معايير لفلسفة جمالية فى الموسيقى

